

الطواف حول الجبل ..

كنت أرقبه وهو يحضر المؤتمرات الدولية ، وأسه براس كساد السياسة ودعاتهم ، ممن تراهم العين أو تعيهم الذاكرة ، كان أكثر رؤساء مصر ادراكا للموقف الدولي واحتمالاته ، نفعا لنا أو ضرا ، تفكيره على المستوى العالمي ، بعد ان كان تفكير من سبقوه لا يتجاوز النطاق المحلي الا الى علاقة ثنائية ، لم تعد مصر مستعمرة أو تحت وصاية رسمية أو عرقية ، أو داخلية في منطقة نفوذ ، جعلها **قود** تحريرها دولة تماثل الدول الكبرى في اتساع رقعة **اتصالاتها وفاعلية** تأثيرها ، وكانت سياسته تلقى دائما الى جانب المبادئ الإنسانية العليا ، غير متاجر بها ، فكان مثلا تحذيره وشعلته تستضيء بها كل الأمم المقهورة بالساعة الى التحرر والتقدم بعد تغلفه ، ولم تكن سياسته نابعة من شرف عقائده فحسب بل من ادراكه العميق لسير التاريخ ، فمشى في الطريق الذي يشقه لأنه الصحيح المؤدى - مهما طال المدى - الى العدالة المنشودة وازالة الطغيان والاستغلال وقرار المساواة بين الشعوب ، ما كان أكثر ذكره لمسيرة التاريخ في خطبه واحاديثه ، جمع بين النظرة الى الحاضر والتطلع بوثوق الى المستقبل ، لم يسمع الناس قبله رجل دولة مثله يصصرهم بعزيمة التاريخ وبأن الحكمة تقضى بالانصياع لها والتخل عن الأنانية والاعتزاز بانتصارات عقيمة ؛ يحكم عليها التاريخ بأنها من ابلع الجرائم او على الأقل بأنها من استغفلت العواقب .

وكنت أرقبه وهو يحضر مجلس وزرائه او نوا بشعبه ، هنا تتجلى فيه عقلية عملية واقعية ، تشمل لب المشكلة وتواجهها وتبحث عن افضل الحلول وتضع له احكم الخطط لتنفيذه ، في حدود الطاقة والامكان ، بلا مضاربة او حملا على الصدق . العقلية هنا عقلية ارقام واحصائيات وترتيب اولويات ، عقلية حسابية ، وكنت أعجب لذاكرته وهو يستشهد غيبا بالايام والأرقام .. هذا شان رجل يقرأ باعنان ويستبطن المغزى فلا ينساه مهما تراكمت عليه المشاغل .

وكننت أرقبه وهو يخاطب الجماهير ، بدا له وجه جديد ، القدرة على الالتحام بالشعب ، على مصارحته ، على عرض أعقد القضايا بأسلوب تحدثي سهل يفهمه الجميع ، كانت له خطبة كثيرة ارتجالية ، تستمر ساعات ، لا يتلثم ولا يرتج عليه ، وحتى في الخطبة المكتوبة كان يقطعها مرارا ويلجأ الى الارتجال ، وبخاصة حين يس الموضوع كوامن عواطفه : مهاجمة للصهيونية والاستعمار والرجعية وأعداء الشعب ، وضرورة الكفاح والصمود له ، أن تغيب عنى رنة نطقه لكلمة الكفاح يخرج حرف الحاء من حنجرتة معبرا بقوة عن الاصرار ، كان الكفاح حقاً سلاحه وقدره * وكان لا يشكو بل يشهد ارادته وهو يذكر انه منذ أول يوم له في الحكم لم يخرج من معركة الا ليدخل معركة *

ولم تخل خطبة الجماهيرية من الدعاية ، ولكنه لا يلجأ اليها الا نادرا ، وبقصد ، وفي موضعها ، لأنه يعلم ان الشعب كما يريد أن يجذب منه القلوب والأبصار والأسماع يجب أن يجذب منه الضحك أيضا ، فكانوا اذا ضحكوا زاد حبهم له *

وكننت أرقبه وهو يقدم في داره أبناءه لكياء زواره ، هنا يتجلى وجه رب الأسرة ، التي يجد في ظلها سعادته وملأه ومحبته ، وطرحه للكلفة ، نجد الصالون الصغير الذي يالله ويحيا بانفاسه ، والمقعد الذي يستريح عليه ، اذا قيل انه يعود فليس الى قصر رسمي ، بل الى بيته مملكة حياته الخاصة ، في ستر *

ولكنى راقبته أكثر ما راقبته وهو يحضر تحت قبة الجامعة في عيد العلم ، وكننت أحرص دائما ان أراه في ذلك اليوم ، يشرف وهو رضى النفس على جمع من شيوخ اعترف لهم بفضلهم وشباب ناجح يستعد لتسلم الشعلة ، الفتاة بجانب الفتى سواسية ، جاوا جميعا مع أسرهم ، هذا يتجلى وجه الأب الروحي ، والمعلم ، العقلية عقلية علمية ، تشييد بالعلم وتمضي عليه ، الإيمان به هو الثقل من التخلف الى التقدم * ولعل أكبر اسهام الرئيس جمال عبد الناصر في مروح حياة أمته هو تمكينه للعلم وضرورة الاعتماد عليه في السلم والحرب وفتح أبوابه لجميع أبناء الشعب *

يحيى حقى

جمال عبد الناصر

وسر تاريخه المكنون

بقلم : فتحي رضوان

اعني مثلا بطول الشواطئ ، ضخامة شخصية جمال عبد الناصر ، وانما اعني حقاً وصحداً ، صعوبة تناول هذه الشخصية بالدراسة ، اذا كان الدارس يعني أن يقول شيئاً جاداً وجديداً ، والا بلوك هذه الممانى ، التي قيلت في دراسات عديدة عن عبد الناصر ، والتي تقال عادة عن العظماء حينما يموتون .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

اللقز الذي لم يحل

لقد سلخت سنين وأنا أتأمل في شخصية عبد الناصر ، التي تتغير وتتطور ، وتأخذ صورا وأشكالا عديدة ، عند الناس ، وعندى ، والتي تلعب أدوارا لم يسبق لأحد أن يلعبها ، في التاريخ القديم والحديث ، وأنا أتساءل ما سر هذه الشخصية .

وكان كل ما يقال ، وما يكتب ، تحليلاً لهذه الشخصية ، أشبه شيء بالرغاء ، بالزبد الأجوف ، لأن هذه الشخصية بسرهما وسحرهما ، وباتساع مداها ، وبعمق تأثيرها ، عند الكارهين والمحبين ، والساخرين بها والمتدلهين في حبها ، عند العرب وأهل الغرب ، عند من يريد الانتفاخ منها ، ومن يريد النجاة من أسرها ، عند من يدعى من أجلها المعجزات التي لم تقع ، ومن يقتري عليها الأباطيل الى لم تحدث . هذه الشخصية سر مغلقة ، ولغز لم يحل .

ما أطول شواطئ المحيط ، ومع ذلك ، فليست كل نقطة في هذه الشواطئ ، صالحة لرسم السفن .

كذلك ما أطول حياة جمال عبد الناصر العامة ، ولكن ليس سهلاً ميسوراً للدورح ، أن يختار نقطة البدء في ترجمة موجزة لهذه الحياة .

من أين يبدأ ؟

هذا هو السؤال المحير ، الذي حاولت أن أجيب عليه ، بعشر اجابات على الأقل ، ولم تكن واحدة منها ، لتقنع غاية الاقناع ، وترضى غاية الارضاء ، حتى حسبت أن هذه المحاولة ، مجازفة لا بدء لها ، فهي غير مأمونة العاقبة ، إذ يخرج الانسان منها صغر اليدين ، بحسب أنه قال كلاماً نافعاً ، وهو في الواقع ، أشبه شيء بصاحب زورق صغير ، في بحر هائج ، يرى أمسامة شواطئ مديدة تتجاوز مدى النظر ، وكل موضع فيها يدعو لأن يهبط بقدمه عليه ، ومع ذلك يبقى العوبة في يد الأمواج الصاخبة ، تدنيه من الشاطئ أو توحشه أنها تدنيه من الشاطئ ، أو توحشه أنها تدنيه ، ثم تقصيه ، وهكذا دواليك حتى يدرك أنه كتب عليه ، أن يبقى في القسارب المتأرجح المتراقص ، والشاطئ أمامه ، كأنما يعيث به ، ويسخر منه .

ولا تحسب أن هذا الكلام ، مجرد تشبيهات ، أقدم بها بين يدى هذه الدراسة ، المجملة المتواضعة وليست هذه التشبيهات مقصودة لذاتها ، فليست

فان كل ما يتصل بهذه الشخصية ، من حيث المكان والزمان ، أى من حيث البيئة والوراثة ، وظروف الوطن ، والظروف الدولية ، والثقافة والنصيب من التعليم ، والأعوان المساعدين ، والأدوات المتاحة ، والأعداء والعقبات المتكاثرة . . كل ذلك يدعو الى أن تجعل من جمال عبد الناصر ، رئيس دولة ، وزعيم حركة ، قليل الأثر ، خافت الصوت ، صغير المكانة . فما الذى جعله زعيما استقرت زعامته ، ودانت له الأمور فى وطنه ، سياسيا وإداريا ، كما وقفت شخصيته ، فى وجه زعازع وأعاصير من المؤامرات والدسائس ، فى الداخل والخارج ، من قوى متألبة ، غنية ، تحسن التدبير والكيد .

الظروف المضادة

حينما خرج جمال عبد الناصر فى ٢٣ يولية سنة ١٩٥٢ ، على رأس اثنى عشر ضابطا ، لم يكن أحد قد سمع باسمه قط . فلم يكن هتلر الذى اشتهل بالسياسة ، وأنشأ حركة الفازية التى استمرت عشرين عاما قبل أن يصل الى الحكم فى سنة ١٩٣٣ ، ولم يكن غاندى الذى عرفته بلاده بالحركة التى نظمتها وأدازها ببراعة ونجاح لحماية مواطنيه الهند فى جنوب افريقيا ، ولم يكن سعد زغلول الذى ولى الوزارة ثم انتخب وكيلا للجمعية التشريعية قبيل الحرب .

كان ضابطا صغير السن ، فى الرابعة والثلاثين من عمره ، وكان ينتمى الى جيش هزم فى معارك فلسطين أمام شرذم اليهود - ولم تكن هذه الهزيمة هى كل ما أحاق بسبعة هذا الجيش ، وحبط بها ، بل كان رأى العام فى البلاد يعتقد أن قادة هذا الجيش أبعد الناس عن فهم شئون الحرب ، وأكثرهم عجزا فى إدارة الجيوش ، والحوض فى المعارك ، وأن شباب هذا الجيش ، وإن امتلأ بالحيوية ، واشتعل اهتماما بشئون بلده ، إلا أن ولاة الأمور ، المتأثرين بتوجهات الانجليز أصحاب الكلمة العليا فى البلاد ، سدوا أبواب التعليم العسكرية الحقيقى ، فى وجه هؤلاء الشبان وقصروا ما استطاعوا سنى الدراسة فى المدرسة الحربية - التى سموها الكلية الحربية - ولم تبلغ مدة هذه الدراسة السنتين ، وهى مدة - مع ضعف التحصيل فى المدارس الثانوية - غير كافية لحلق ضباط ذوى كفاية حقيقية .

فإذا نحينا هذه الظروف الشخصية ، ونظرنا الى الظروف العامة ، بدت لنا صورة قاتمة ، لا تثير الثقة ولا الأمل فى هذا القائد الجديد .

فقد رزحت مصر قبل ثورة سنة ١٩٥٢ تحت حكم ملكي فاسد ، ونظام حزبي ، ليس أقل منه فسادا ، واقتصاد قومي غاية فى الضعف ، الاقتصاد زراعى متخلف ، يعتمد على محصول أساسى وأخذ ، ويقوم على أدوات بدائية هى بذاتها أدوات الاجتداد التى انقضى عليها خمسة آلاف سنة لا تتطور ولا تتغير . وكان الدخل القومى ضئيلا ، ومتوسط دخل الفرد لا ينافسه فى شأكلته إلا دخل الهندي ، وكانت نسبة المواليد أعلى نسبة فى العالم ، ونسبة الأمية مروعة ، وحصة كل فرد من الامراض المتوطنة والطارئة ، حصة مفجعة . وكانت البلاد فوق ذلك محتلة احتلالا ذا شعب منه السياسى ، ومنه الاقتصادى ، ومنه الثقافى . وكان البناء الاجتماعى واهنا متداعيا .

هذه هى حال الأمة التى تسلم جمال عبد الناصر الشاب الذى لم يكن يبلغ عندها تسنم ذروة الزعامة فى بلاده - كما قلت - الخامسة والثلاثين ، وكان عليه أن يقضى الملك ، وأن يلغى الملكية وأن يحارب الانجليز ويحلبهم عن بلاده ، وأن يستخلص موارد بلاده من أيدي الأجانب وأن ينشئ جيشا ، ويعيد بناء الاداة الحكومية ، ويستتيع موارد جديدة للبلاد ، ويزيد من الخدمات العامة ، ويوسع من نطاقها ، ويسبق من أثرها ، حتى لا يكون التعليم والوقاية الصحية والرعاية الطبية ، وشق الطرق ، والترىح ، أمورا سطحية تستنزف المال - ولا يستفيد منها المواطنون .

هل يستطيع هذا الشاب الصغير ، أن يفعل ذلك كله . وهل يترك ليفعل ؟ هل سيسبكت عليه الاستعمار ، وهل سيحتل الانجليز وجوده ؟ وهل ستسمح له القوى التقليدية من زعماء أحزاب ، وأصحاب أطماع ، وأجانب استوطنوا مصر ، وتذوقوا نهب أرزاقها ، واتخاذ ابنائها مطايا أغراضهم ؟

ثم انه ليس وحده ، انه مع جماعة من الضباط انداده وزملائه . ولا يبدو أنه رئيسهم غير منازع . فهل تستغفره المنازعات الداخلية ، التى عرفت على مدى التاريخ انها أقدر ما تكون على استنفاد طاقة الرجال ، وشل قواهم ، واضاعة جهودهم ، وإبتلاع مواهبهم .

الا ترى ان المستقبل أمام هذا الشاب الصغير ، الذى لم يسمع أحد عنه ، لم يكن وريدا بل يكون عاريا فى قنامه وتجهمه ، بل كان بالغ السواد ، ممعنا فى الحلوكة .

فإذا استسلمنا للأمل الكاذب ، وتصورنا أن هذا الشاب ، سيجد من عناية الله ما يعينه

أولا : أن السياسة التقليدية في مصر ، خرجت على تقليدها قبل ثورة سنة ١٩٥٢ .

ثانيا : أن الولايات المتحدة دخلت في الحرب العالمية الثانية بقسط أوفر من القسط الذي ساهمت به في الحرب العالمية الأولى ، ثم أنها قررت ألا تعود إلى سياسة العزلة وأن توجه أمور الدنيا بما استطاعت إلى ذلك سبيلا .

ثالثا : أن الاتحاد السوفيتي ، شارك في الحرب العالمية الثانية ، وشارك في النصر ، ولم يعد دولة منبوذة في أقصى شرق أوروبا ، أشبه ما يكون بدولة آسيوية متخلفة .

ولنتأمل في هذه العناصر الثلاثة ، وكيف أثرت على ميلاد زعامة عبد الناصر ، كانت السياسة التقليدية للأحزاب المصرية منسدة أجهاض ثورة سنة ١٩١٩ لا تعضدوا انتصار المفاوضات مع الانجليز ثم الدخول فيها ، ثم قطعها مؤقتا ، ثم قطعها نهائيا ، ثم سقوط الحزب الحاكم ، فانتظار مفاوضات فالدخول فيها وهكذا دواليك .

ولكن هذه الأحزاب أحسنت أن هذه اللعبة باخنة ، وأن مشكلات البلاد تفاقمت بحيث لم يعد تسكينها أو تأجيلها بهذا الأسلوب الملح البقيض ممكنا ، وكان إلى جانب الشعور بعدم هذا الأسلوب ، نوع عناصر جديدة لم تكن موجودة من قبل ، ودم جديد دخل في جسم الحركة الوطنية منتزعا في الأحزاب الشبابية ، وفي تزايد القوة الصليبية ، وفي انفجار مشكلات الفقر والبطالة بصورة أكثر إلحاحا . لهذا كله ، أدركت الأحزاب القديمة أنه لا مفر لها من أن تنزل إلى ميدان جديد وأن تجد في أساليبها ، ولا اكتسحت تماما ، فكان أن عرضت حكومة السعديين والدستوريين برئاسة محمود فهمي النقراشي ما يسمى قضية مصر ، على مجلس الأمن سنة ١٩٤٦ ، وهناك طالب رئيس الوزراء المصري بجلاء القوات البريطانية وحدوث ما لم يحدث قط من قبل ، حدث أن سلط رئيس الوزراء التوقيع على دست الحكم ، خرطوما من النفس المتأجج على الاحتلال البريطاني فوصف البريطانيون (بالقراصنة) وسمى الاحتلال (سرطانيا) وتوعد قوات الاحتلال بالويل والثبور وعاد النقراشي إلى مصر ، دون أن يظفر من هذه الحملة بشيء . ولكن كان هناك أكثر من كسب فيها . كانت حملة رئيس حكومة على الاحتلال كسبا ، كان بقاء رئيس الحكومة في منصبه بعد هذه الحملة كسبا ، كان تنسديد حكومة مصرية بالقرب وسياساته كمنسبها .

على تخلي هذه العوائق أو إضعافها ، وأنه سيستعصم بالصرير ، فسيستك على الباقي ، في أمل نجدة ما ، تأخذ بيته . وهو ينزل البساطي المستعصى على الحلول . فهل يبقى له من الجهد ما يخرج به من ظلال بيته ، إلى الخارج ، فيكون وحيدا بين زعماء العالم المشاركين في التحدث عن شؤون العالم ؟

كان بهذا بُعد الأمور ، عن التقدير الصحيح .

مصري ينقد آلاف السنين :

ولأن لهذا الشاب ، جانب مشير من جوانب هذه الزلزلة التي طفت فوق سطح الأحداث ، ذلك هو أنه مصري قديم . مصري ضعيدى ثابت من قرية فقيرة ككل قرى الصعيد ، مجهولة لا يسمع عنها أحد . ويبدو جليا من لونه ، وقامته ، وطريقة سيره ومظهره العام ، وأناقته التي لم تكن قد كملت بمسد ، أنه مصري من الدين نجا . دمهم من أي امتزاج على أية صورة .

وليس يكفي أن يكون المصري ، قلاحا ، ومن أهل الصعيد ، فمن أهل الصعيد من يتطق بياض وجوههم ، وقسمات وجوههم ، أنهم أبناء أتراك أو شركسة أو أكراد أو إغناويد ، أو حتى فرنسيين أو نورماندين .

وحلبة السياسة والحكم في مصر ، خلعت من المصري منذ مئات السنين . ولم يعد المصري قادرا على أن يتخلى بصفات الحاكم الناجح ، والإداري الموفق ، الذي يعبر على مناصب الإدارة من مراعاة للمواعيد ، والانتصار في مجاملة الأهل والأصدقاء ، وأخذ النفس بشيء من الضبط ، وإلزام الأرباب بالقواعد والنزول على مقتضى القانون .

مصري على منصة الحكم دون أن يكون في رعاية طاهرة من أجنبي . ومصري يتساجز الأجناس . هذا وحده أمر تشفق منه النفوس ، وتزعج من عواقبه ذلك لأن الذين ألفوا أن يحكموا هذه المنطقة من العالم ، لم يسبق لهم أن تعاملوا مع مصري . فهل سيستطيعون حمل أنفسهم على هذا اللون الجديد من تطور الأمور في العالم .

بصيص من النور في الظلام :

ولكن لن تكون منتصفين إذا لم تكمل الصورة بذكر جميع عناصرها . ومن هذه العناصر ثلاثة :

وقد أدركت الولايات المتحدة بعد أن سقط عن أكتافها رداء زعامة العالم الغربي أن هذا العالم بعد أن كان صاحب الكلمة العليا بلا منازع يواجه تحدياً جديداً كل الجسدة لا يشبه في قليل أو كثير المنافس القديم ، وهو الدول الفاشية ، ذلك لأن المنافس الجديد يشق طريقه إلى الشعوب بدعوى شديدة الجاذبية للأمم الحكومة والشعوب المضطهدة والأجناس الملوثة وهي دعوى تستند إلى نظرية جديدة في الاقتصاد والسياسة ، ولذلك فإن السباق أصبح محموماً .

والمنطقة التي تعيش فيها البلاد العربية وفي مقدمتها مصر ، منطقة حساسة إلى أبعد الحدود ، من وجهة نظر الزعامة الجديدة للغرب لذلك فإنه لا مجال فيها لتلك بريطانيا وفرنسا ، ولا لتنتع سياستها ، فالشرق العربي أعظم النقط الدولية ، أهمية . فهو الباب الخلفي للاتحاد السوفيتي ، وقد كان دائماً آملاً من آمال روسيا القيصرية ، وكانت معاهدة سايكس بيكو التي أبرمت بين بريطانيا وفرنسا خلال الحرب العالمية الأولى قد وعدت روسيا بمنطقة نفوذ في الشرق العربي . ثم أن أكثر من ثلثي احتياطي البترول موجود في هذا الشرق ، فضلاً عن أن أوروبا تعيش على هذا البترول ، دع عنك أن قناة السويس تجري في أرضه ، وأن قناة السويس كانت شريان التجارة بين الشرق والغرب ، وفي هذه المنطقة المتفجرة للاجتماعات المتخمة بالثروات ، تقع إسرائيل التي زعمت هناك بسبب هذه الامتيازات السياسية والدولة ، فإذا أضفت إلى هذا كله أن زعامة العالم الإسلامي تقع في هذا الجانب من العالم ، وأن القومية العربية تطل برأسها في فتوة وحرارة ، وأن تمثرت خطاها ، كان من حق الولايات المتحدة أن تخاف أن يكون للاقتصاد السوفيتي ، مكان أفضل من مكان الغرب ، وأن تكون له صلات بالناس أو بالحكومة فيه أفضل من صلات الغرب . ولذلك كان قرار الولايات المتحدة ، أن تنتزع من الشرق العربي ، النفوذ القديم البريطاني ، الفرنسي ، وأن تحمل نفسها محلهما ، بعزم وحزم ، وأحياناً بغير مجاملة إطلاقاً ، للسيدتين اللذين أفل نجمهما . ورات تطبيقاً لهذه السياسة الجديدة ، أن تعمل منفردة ، وأن تخفي خطواتها ومسايعها عن هذين السيدتين .

ولما كانت الولايات المتحدة جديدة ، وكانت بدأ غير مجربة ، فقد تورطت في عمليات في الشرق العربي ، أخطأها التفوق ، وكلها بدل

وأضاء هذا الموقف لدول الغرب طريقها ، فقد أدركت أن هذه ليست سوى سحب ، تتلر بان وراءها عواصف ورعوداً . ولم يخطئ حسنها ، فبعد سنوات قليلة ألقى مصطفى النحاس رئيس الوزراء معاهدة سنة ١٩٣٦ وكان قد عاش سنى حياته الأخيرة وأكبر عناصر رأس مال السياسي أنه صديق بريطانيا ، وكان هو بالذات الذي أبرم هذه المعاهدة في ٢٦ من أغسطس سنة ١٩٣٦ ، ولم يفتتح بتبريرها بظروف الحياة الدولية بل ذهب إلى تسعيتها بأنها معاهدة (الشرف والاستقلال) وفتح الفضاء هذه المعاهدة باباً واسعاً للوطنية المصرية تلج منه إلى الميدان الطبيعي للحركات الوطنية جميعاً : ميدان المقاومة المباشرة مع العدو ، وزحزحته من مكانه ، ومطاردته بالأزعاج والأخافة .

أبقت بريطانيا زعامة الاستعمار الغربي القديم ، أن أساليب الماضي لم تعد تنفع وأن الخير في المبادرة بتغييرها ، ولقد كان أكبر دليل على أن الاستعمار الغربي قد تولاها فرع أفضله وقاره القديم ، قرار الجلاء عن الهند ، الفارة التي تزيد مساحتها عن مساحة أوروبا والتي لا يحتاج أحد إلى بيان الموارد والثروات التي يعيش الاستعمار على نهجها ، وكان في الوضع أن يستمر في السطو عليها . لهذا كله كان الغرب يصبو ، والدول الاستعمارية بخاصة ، أكثر استعداداً للتخلي عن الأنظمة المحلية القديمة ، لأنظمة الملوك والباشوات والشيوخ والأمراء ، حيثما تقضى الحاجة الملحة .

لا نزع أن هذا كان قراراً عاماً مطلقاً يشمل جميع الملوك والشيوخ والأمراء والباشوات والأحزاب التي عاشت على ادعاء مقاومة الاستعمار في الظاهر ، والاحتواء به ، والانتفاع منه في الباطن فحيثما كان الملك أو الشيخ قادراً على كبح القوى الجديدة بدون خسارة كبيرة وبدون فضائح صارخة فإن الاستعمار في حمايته وتأنيده ، مع الضغط عليه بين الحين والحين ليقلل من سرقاته وعدوانه ومظالمة .

ولعل هذا الموضع من الحديث هو الموضع المناسب للحديث عن أثر دخول الولايات المتحدة في حلبة السياسة الدولية كزعامة جسيمة للغرب كله ، بعد أن خرجت بريطانيا فقيرة منهزمة من الحرب التي انتهت في سنة ١٩٤٥ وبعد أن تدهورت فرنسا إلى دولة بين الدرجة الثانية أو الثالثة ثم بعد أن زالت ألمانيا كقوة اقتصادية وبعد أن توقف نمو إيطاليا اقتصادياً وسياسياً من أثر هزيمتها .

هنا لمب جمال عبد الناصر دوره وعهسا
بدت مواهبه السياسية .

جمال عبد الناصر على المسرح لأول مرة

في هذه المرحلة كانت كل خطوة في غير
الاتجاه السليم مدمرة مهما بدت هذه الخطوة
صغيرة وغير حاسمة .

فالانجليز الذين سكنوا على الشورة ولم
يبادروا بقمعها ، مع ان لهم في مصر جيش
احتلال ضخم . تبلغ عدته ٨٠ ألفا من الجنود ،
تسندهم وتحمي ظهرهم قاصدة ضمت آلاف
الاطنان من السلاح والذخيرة والعنسا ، كان
سكوتهم ترسا ، واشفاقا من التدخل لانهم
كانوا يعلمون ان الصدام مع الجيش الذي القي
مقايله الى قيادة شابة مؤمنة بوطنها ، ومنحرفة
للقنل في سبيله ، سيشتعل المنطقة كلها بالنار ،
وسيفتح بابا للشر لا يصرف احد مداه
ولا طبيعته ، حتى ولو ضمت بريطانيا القوز
المسكرى .

وقد كشفت الأيام عن ان هذا الرأي لم
يكن مجرد ظن ، فبعد قيام الثورة بأربع
سنوات جريت بريطانيا التدخل المسكرى على
أوسع نطاق واشتركت معها فرنسا وتلذت
بأسرائيل ، فمضت بأكبر هزيمة عرفتها بريطانيا
في خلال قرون ، إذ خرجت من منطقة القناة
ذليلة ، وقد تخلت عنها الأمم كلها ، وشيعتها
دول عديدة بصراخ السخرية والاستهزاء .

في هذه اللحظات الحاسمة والحرجة كانت
صفات جمال عبد الناصر ، قد أضفت عليه كل
مواهب السياسي المجرّب . وما اتسم به
مسلك عبد الناصر في آن ذاك هو الصمت أولا ،
والبعد عن الاضواء ثانيا ، وهذوء الاعصاب
ثالثا .

كان من الصعب ان تضبط عبد الناصر وهو
يتكلم ، وان تكلم كان من الصعب ان تستخلص
مما يقول شيئا محددا . كان يسمع ، وكان
يتحاشى ان يقابل الناس ، كان يرى ويسمع ،
ويتامل في كل ما حوله دون ان يظهر ، لم يخطب
في هذه الفترة ، وفيما بعدها ، ولم يعقد مؤتمرا
صحفيا ولم يقابل صحفيا مصريا أو اجنبيا .
كان موعد ذلك كله لم يات بعد ، وكان لابد ان
ينتظر الناس كثيرا ، حتى يسمعو جمال
عبد الناصر خطيبا وان يروا صوره وهو يتحدث
الى الصحفيين .

أما هذوء اعصابه فأعجوبة الأعاجيب

على ان امريكا ، عزمت على ان تتولى هي انقاذ
الشرق العربي من السقوط في يد الاتحاد
السوفيتي ، وأنها باتت مستعدة ان تضحي
بالملك والسيوخ والأمراء والباشوات والأحزاب
القديمة . وقد كانت أولى محاولاتها في سوريا
حيث تصورت أنها قادرة على ان تقيم حكومة
نموذجية ، بالقائيس الأمريكية الجديدة : أي
حكومة ديمقراطية ، الفساد فيها موجود ولكن
محدود ، والمواطف فيها نحو الغرب ، ولكن
لا تقع بينها وبين الشرق قطيعة ، ولديها كل
الاستعداد للاتفاق مع اسرائيل في المدى القريب
لو البعيد أو احتمال وجود اسرائيل على الأقل .

وكانت حكومة حسنى الزعيم بعد انقلابه ،
فضلا مدويا . في نفس الوقت حاول (كريت
روزفلت) خبير المخابرات الأمريكية الذي عمل
على اسقاط مصدق في إيران ، أن يوجه الملك
فاروق - وأخيرا نفوذ يده وهو يقول ما معناه
بالمثل العامي ، « آيات أعلم في التقييم يصعب ناسي ،
وأبخره ببخور جاوى يصبح .. » .

أما العنصر الثالث وهو الاتحاد السوفيتي ،
فقد كان أفعل من العنصرين السابقين في تشكيل
الأمور ، ومجريات الأحداث . كان بمبادئه
ومثله ، وبالتجربة التي خاض مما معها بكل نتائجها
الروحية والأدبية والمادية مركزا للعديد من
لا ينام ، لم يكن قادرا على ان يتعامل مع
الحكومات لطول نفيه وإبعاده عن هذه المنطقة
ولان الحكام ولدوا وشبوا وتربوا في حجر
الغرب فهم لا يتقنون الاوطانته ، ولكن نشأ
الى جانب الحكام والأمراء وزعماء الأحزاب
جيل جديد أكثر جرأة في التفكير وأكثر استعدادا
للمعمل الناجح من أجل بلاده .

في هذا الجو انفجرت ثورة ١٩٥٢
وفي الحال أخذ الغرب حنجره وأرهق
سسمه ونهيا لجميع الاحتمالات والاحتمالات السيئة
بصفة خاصة .

وعرف في الحال ان قيادة هذه الثورة هي
قيادة وطنية أولا ، وأنها لا تنتمي لحزب ثانيا ،
وان وجدت بين بعض أفرادها ، وبين الهيئات
ومشارية بعد إلغاء المعاهدة في حركة القديسين
الشابة من صلات ، ثم أنها شاركت بشجاعة
شد قاعدة الاحتلال البريطاني ، وكانت
مشاركتها بالعمل وبالسلاح وبالتوجيه ، إذن
هذه حركة نظيفة وبواعثها صادرة من ذاتها
وستتولى امورها بنفسها وليست نسخة أخرى
من انقلابات حسنى الزعيم والحسنباوى
والششكلي . ولكن ماذا بعد ؟

البقاء بعيدا عن الأضواء ، الا حينئذ يجرى أن هذه
الأضواء ضرورية لتنفيذ خطته ، وجزء من
ضد أعدائه .

الوصول الى القمة وتأمين القناة

ولكن جمال لم يبلغ غاية القوة كرئيس دولة ،
وكزعيم صاحب رسالة ، الا عندما أمم قناة
السويس .

وقد بدت هذه المخاطرة تهورا غير محسوب ،
وعندما أنزل الانجليز والفرنسيون جنودهم
في أول نوفمبر سنة ١٩٥٦ في بور سعيد
وبداؤا في الزحف الى القاهرة ، ولو استطاع
الحلفاء الثلاثة : الانجليز والفرنسيون والاسرائيليون
تنفيذ خطة الزحف ، كما أعفى التاريخ جمال
عبد الناصر من اللوم .

وقد مضت ايام كان كل شيء فيها يؤدي الى
القول بأن مصر قد خسرت هذه الجولة ، وخسرت
فيها الثورة والجمهورية وزعامة عبد الناصر ، وان
النظام القديم عائد ، وان فاروق في طريقه الى
مصر .

ولقد مر جمال بأيام عصيبة ، لم يدق خلالها
طعم النوم ولا الطعام . ولكنه تماسك ، ولم تد
بخطاره للحظة ، فكرة التسليم او النجاة بنفسه .
ولو كان مكانه آخر يقل عنه قليلا شجاعة وهدوء
أعصاب ، لأن التسليم والسلامة ، ولما لاه على
تقديره أحد .

ولكن هذه المجازفة المخوفة ، كانت في الواقع
محسوبة جيدا . والحساب فيها لا يمكن أن يكون
حساب أرقام ، بل لابد أن يكون حساب البديهة
والاحساس والوجدان . فظاهر الأمر يؤدي أن
أمريكا ستخف لنجدة بريطانيا وفرنسا ، وانها
أقرب الى اسرائيل منا ، ومن العرب .

ولكن في هذه الحسبة عناصر أخرى ، ان عودة
الجيش الغازية ، جيوش الغرب الى القاهرة ، ولو
لبعض اليوم ، هو تعد صارخ للعالم العربي كله ،
سيفلج به في أحضان الاتحاد السوفيتي . وهذا
ما يطير له صواب الولايات المتحدة كل مطار ،
وفي هذه الحسبة أيضا أن إنجلترا وفرنسا ، قد
منحتا الولايات المتحدة فرصة كانت تمنهاها ،
لتنخلص من نفوذ هاتين الدولتين في الشرق
العربي نهائيا ، وقد كانت قناة السويس جيبا من
جيوب النفوذ الاستعماري بصورته القديمة .

وكان في الحسبة أيضا أن الاتحاد السوفيتي
موجود وانه لو ترك الدول الغربية تغزو مصر دون
أن يتحرك حرس سمعته أيضا . ولو تدخل الاتحاد

فأعضابه لا تغلت منه مهما اشتد الخطب ،
وأدلهمت الأحداث ، وبدا أن الخطر محقق ،
وأن الخسارة محققة وان كل شيء قد تهدم
وتحطم وانهار .

في سنة ١٩٥٤ رأيت وقد اكفهر الجسو
ولاحت في الافق نذر انقلاب على الثورة
وانقراض عليها وهو واقف وفي يده سيجارته
ياخذ منها أنفاسا عميقة ويهز ساقيه هزة تنبئ
عن مدى قوة الانفعال الذي يضطرم في داخله ،
ولا شيء بعد ذلك ، لا تهديد بقيضات الأيدي
ولا شتائم ، ولا عبارة واحدة تشتم منها يأسه
أو ضيقه أو اضطرابه .

وقد استطاع بهذه الصفات السياسية
النادرة أن يكون في الوضع الذي يستلزمه
الموقف لا أكثر ولا أقل : وسط بين التطرف
واللين ، ولو تطرف لاثار مخاوف الأعداء
المتربصين ، ولو فرط وتساهل لاكل الكلا ولما
كان للثورة بدورها .

لما وقعت الثورة ، كان يظن الانجليز أنهم
قادرون على أن يقصروا الثورة على تسليم طائر
الملك ، وطرد الذين ساءت سمعتهم من بطانة
وحاشية ، ثم طفروا أنهم قادرون على أن ينقلوا
الملكية ان لم يستطيعوا انتقاذ الملك من العزل
والطرد .

وكان في الوقت نفسه هناك رأي بأن الملك يجب
أن يحاكم ويعدم .

فماذا كان من جمال ؟

قبل أن يخرج الملك من مصر ، وأن يودع توديعا
رسميا ، وأن يسمح له بالسفر في يخت المحروسة
وأن يتولى قيادة اليخت أمير البحر جلال علوية ..
كما طلب الملك نفسه .

كان اعدام الملك إثارة لأعداء الثورة لا مبرر له ،
وكان التجميل بأسقاط الملكية ، تهورا لا نفع منه
وكان توديع الملك ، اجراء لا ضرر من قبوله .

وقد تم ذلك ، لكي يكون مكننا بعد ذلك ببضعة
شهور ، اسقاط الملكية وإعلان الجمهورية حينما
استقر الأمر للثورة .

كان هذا هو أسلوب جمال ، اتبعه في كل
معاركه في المستقبل . لا يقدم على اجراء ان لم يكن
قد حان موعده ، ولا يحارب عدوين في وقت واحد
ولا يحارب في جبهتين . ولا يفقد أعصابه ، ولا
يخرج عن هدوئه ، ويفاجيء عدوه دائما منتفعا
من مزية صمته وقدرته على الكتمان ، وعيله الى

السوفيتي عسكريا لكانت المواجهة بين المعسكرين
• ثم لكانت الحرب العالمية الثالثة •

كل هذا ، قد لا يحيط بهم عقل السياسي غير
الموهوب ، ولكنها عند السياسي الملمه أشياء تحس
ولو لم يدركها عقله •

التتويج

عندما انتهت معركة (قناة السويس) كان الخط
الآخر في صورة جمال عبد الناصر كزعيم للعرب ،
ثم كزعيم عالمي ، قد وضع ، فان نتائج هذه المعركة
وانتصار جمال عبد الناصر فيها ، أضخم من أن
نحصىها •

حسب ان تعلم ان العهد بالدول الصغيرة
والشعوب الأفريقية والآسيوية ، أن تكون غنيمة
يتصارع من أجلها الأقوياء ، أو أن تكون فريسة
في مخالب قوى من الأقوياء تضطرب بين يديه ،
وتحاول أن تقلت منه ، ولكن لم يشهد التاريخ أمة
صغيرة ، لم ينقض على ميلاد استقلاله وإعلانه سوى
بضعة أسابيع (١٨ يونيه سنة ١٩٥٦) أن تقف
نداءً لدول أكبر منها واغنى وأوسع مساحة ، وأعلى
نفوذاً بكثير ، وأن ترد لها الصاع صاعين •

لقد سحب « دلاس » اشتراك بريطانيا وفرنسا
والولايات المتحدة الوعد بالمشاركة في تمويل
السد العالي ، ودعم اقتصاد بلدنا بالضعف ، وطن
هو وطن زعماء جميع الدول الكبرى أن الأمر لن
يتجاوز من جانب مصر الاحتجاج أو الرد الضعيف
ولكن أن تقدم مصر على الهجوم والهجوم على
موضع تحوطه قداسة دولية ، صحيح أنها قداسة
زائفة ولكنها قداسة متعارف عليها ، هنا يطير
الصواب ، وتضيق كل محاولة في ادعاء الوقار •
لقد كانت قناة السويس عند الغرب ابناً مدللاً
عزيزاً ، وكانت تباهي به الدول الأفريقية والآسيوية
وتشرب اليه كمظهر من مظاهر رقي الحضارة الغربية
وكدليل من دلالات انسانية هذه الحضارة وعالميتها
وقد حدث قبل التأميم أن كتب سيجفريد كتاباً
يقول فيه ان « قناة السويس » تدار من لندن
وباريس ، وقناة « بنما » تدار من واشنطن مما
يقلص من الرجل الأبيض لا تزال له السيادة
العقلية والروحية ، وأن يده لا تزال على مقابض
ومفاتيح الإدارة العالمية •

ولقد كانت لفرنسا وبريطانيا ذكريات متصلة
بقناة السويس ومزبطة في الوقت نفسه بأسماء
كبيرة في تاريخ كل منهما ، فمن فردناند دليسبس
إلى اللورد بيكو تسفيلد ، ومن نابليون الثالث إلى
روتشيلد ، وهكذا •

ولقد أقبلت بريطانيا وفرنسا على البطش بمصر
•• وينظام عبد الناصر وعبد الناصر نفسه ، في
غضب هائج ولكن بثقة لا يخالطها أدنى شك
وباصرار لا يمازجه أي تردد • إذ ماذا تكون مصر
وماذا يكون عبد الناصر ، وماذا يكون نظامه ، بل
ماذا يكون العرب كلهم ، وماذا يكون هذا التجمع
الواحد المتعثر الذي يسمى نفسه العالم الجديد ،
أو دول عدم الانحياز أو الآسيويين الأفريقيين
الذين كان لهم اجتماع في باندونج في إبريل سنة
١٩٥٥ •

كانت بريطانيا وفرنسا قادرة في الماضي أن
تهدد بمظاهرة جوية من بارجة واحدة وطرادين
ليتغير أي شيء في أي بلد أفريقي أو آسيوي
ضعيف الشأن ، يستشرف لاستقلاله ويدافع
مستمداً عن حقوقه •

وأحياناً كانت زيارة سفير متجههم يدعى الغضب
لرئيس وزراء أو لرئيس دولة أكثر من السكافي
لادعاع الدولة الأفريقية أو الآسيوية المعتدى عليها
لما تأمر به الدولة الغربية المعتدية ••

ولقد جرت بريطانيا بل الحيل القديمة وكأنها
« حاو » طال عمره ، ووليت حيله • وأشهد أننا
كنا مع عبد الناصر في استراحة الهرم ذات مساء
بعد الانقضاء اجتماع من اجتماعاته العامة ، وكان
الرئيس ليثها ينظم في مقر القيادة بالجزيرة ••
وكانت هانفت في الاسكندرية ، وكان يمزله
في منشة الكري عمرة وتجديد • ودعانا بعد
الحفلة الرسمية أن نقضى بعض الوقت نتسامر ••
واستأذن أحد الوزراء في الانصراف فقال له
الرئيس مازحاً : أهو فيلم في سينما تخشى أن
يفوتك ؟ •• وخجل الوزير وجلس وطال سمرنا ،
وفي اليوم التالي أفضى الينا الرئيس بما لم استطع
تصديقه •• إذ قال لنا ان المخابرات قدمت له
تقريراً فحواه أن سفن الاسطول البريطاني متجهة
إلى ميناء الاسكندرية في شكل مروحة • فلما سأله
البعض : « ومع ذلك كنت تلج علينا للبقاء معك
والسمر ؟ » فضحك الرئيس ضحكته التقليدية
قائلاً : « لم أصدق شيئاً من هذا » •• هذا هو يوم
قيامة الغرب لا تغلق الأساليب القديمة وأن يكون
في وسع دولة صغيرة رسفت في قيود الاحتلال
الأجنبي نحو ثمانين عاماً لا أن تهز كتفيها في وجه
التهديد البريطاني العظيم فقط بل أن تهز قبضتها
الصغيرة •• هذا هو ما لا سبيل إلى السكوت
عليه والا فعمل أوروبا المعاد وعلى سلطانها العظيم
السلام •

وقد روي يوم تسبحت الولايات المتحدة في
تمويلها السد العالي أن دلاس وزير خارجية

الأمريكي دائم الاتصال بنا .. وفى كل مرة كان يظهر تفهما وإدراكا لحقيقة أوضاعنا مما جعلنا نحس أن أمريكا عازمة حقا على التمسك بما تعلن عنه من أنها ضد الاستعمار »

فجأت هذه الصفقة إذن لتعلن فى وضوح تام انه إذا خاب أمل الغرب فى مصر وفى صديق ولائها للغرب فإنه لا يكون متجنبيا عليها كثيرا .

وكانت لهذه الصفقة فائدة أخرى هى خجة لمن لا يحبون فى وزارتي الخارجية والدفاع الأمريكيتين أن ينساقوا مع مفسامات إسرائيل والدوائر الصهيونية ذات النفوذ الهائل فى الولايات المتحدة .. إذ أن هذه الدوائر تستطيع بعد صفقة الأسلحة أن تقول أن سسباق التسليح بين زعيمى الشرق والغرب سيبدأ فى الشرق العربى وأن عواقبه ان بدأ لا يعلمها الا الله ، ومن جهة ثالثة عزى الغرب نفسه بعد أن أصبحت صفقة الأسلحة حقيقة واقعة أن مصر تحتاج الى وقت طويل للتدرب على هذه الأسلحة وحسن استعمالها والحاق بكفاية الجيش الإسرائيلى الذى يديره ضباط أمريكيون . وقد قال السيد أنور السادات شيئا فى هذا المعنى فى ص ١٨٢ من مذكراته :

« بعد عقد صفقة الأسلحة ببضعة شهور حتى كان دلاس قد أقتنع الناس بأنه شفى تماما من مضاعفات تلك الصفقة بل أكثر من ذلك فقد أعلن فى مؤتمر صحفى أن الأسلحة التى اشترتها مصر إنما هى أسلحة قديمة وأن الأمر لا يستحق كل ما لحثت من تهويل »

الموقع والبطل

عندما خرج جمال عبد الناصر من موقعه بأمم قناتة السويس التى أثارت وجدان العالم كله غربيه وشرقيه ، عربيه ومسلميه ، قريبيه وبعيده ، أحناء مصر وأعدائها المتحازين والمحايدين . الهناوكة والمسيحيين ، الصهاينة والإسرائيليين ، والحق أنها كانت أروع معركة دولية لم يمتشق فيها حسام ، وبعد أن انتهت معركة سيناء والهجوم على بورسعيد والقناة كانت الحرب فيها المبادئ والقصائد والخطب والحجج والأسانيد الصحافة والأذاعة الصورة والكلمة .. كانت فيها مصر أمة ذات رسالة وكان فيها عبد الناصر نبيًا مرسلًا من الشعوب المضطهدة والأمم المغلوبة على أمرها والمبادئ التى نادى بها المسيح ومحمد والتى حاولت عصبة الأمم وحيثة الأمم والمفكرون أمثال تولستوى وكانت والزعماء كفاندى أن ينفذوها ويحيوها حقائق بعد أن عاشت أعواما وقرونا كلاما جميلا على الورق وأحلاما ساحرة تساور الناس فى اليقظة والنوم :

الولايات المتحدة اتصل برئيس الجمهورية إيزنهاور يبلغه قراره فى هذا الصدد قائما فى ناد يلعب الجولف وتقبل التليفون الى الرئيس فى الملعب وسمع الرئيس القرار بين ضربتي الجولف ولم يلزمه للموافقة على هذا القرار إلا أن سمعه ثم أقره وعاد يلعب *

ماذا يهم .. !

دولة كصغر ما الذى تملك أن تفعله والعودة الى اللعب اليق برئيس دولة عظيمة كالولايات المتحدة . وجاء الرد صاعقا ..

سبق قرار تأميم قناة السويس قراران خطيران يمكن اعتبارهما التمهيد له بل ان أحدهما يصح اعتباره أخطر من قرار تأميم القناة ذاته .

الأول : رفض مشروع إيزنهاور الموصوف بأنه مشروع ملء الفراغ أى حلول أمريكا محل بريطانيا وفرنسا اللتين جلتا من الشرق العربى .

الثانى : صفقة الأسلحة التشيكية *

ولكن فى واقع الأمر أن هذين القرارين على خطورتهما فهما دون قرار تأميم القناة بكثير جدا من حيث الأهمية والخطر والدلالة . أما رفض مشروع إيزنهاور فقد سبقته اليه حكومة الوفد سنة ١٩٥١ حينما رفضت مشروع الدفاع المشترك المعروض على مصر والدول العربية من الحلفاء الغربيين . والذى كان يؤيده نوري السعيد .

أما صفقة الأسلحة فإنها على الرغم من الضجيج الذى أثارته والعواصف التى أطلقتها لاسيما فى الولايات المتحدة إلا أن الغرب أفاد من هذه الصفقة أو حاول أن ينتفع منها فى اتجاهات متعارضة ، والمبالغة فى الضجيج الذى أحيطت به هذه الصفقة كان بغرض زيادة المنفعة المستمدة منها .

أرادت دوائر فى الولايات المتحدة أن تنتفع بهذه الصفقة لتؤكد أن النظام فى مصر شيوعى ولم يكن لديها دليل على ذلك بل كانت الأدلة تقوم على عكسه . فمصر تطلب السلاح من الغرب فيرفض أن يلبي طلبها ومصر تطلب العون الاقتصادي من الغرب فيرفض مصر تتفاوض مع الغرب للجلاء عن مصر والسودان فيماطل الغرب ويسوف وينتحل المعاذير وأمريكا نفسها تضيق بشلكو بريطانيا وتتفق معنا ضدها . وقد قال السيد أنور السادات ذلك صراحة فى مذكراته فى ص ٢١٠ :

« فمن أول يوم لبينا دعوة مستر كافرى التى دعانا فيها الى العشاء وذهبنا جميعا الى منزله فى الوقت الذى قاطعنا فيه السفارة البريطانية تمام المقاطعة .. كان هذا فى الوقت الذى كان السفير

كانت الحركة بين أقوى الأقوياء ماديا : بريطانيا
وفرنسا ويهود العالم ، بكل ما لهم ونفوذهم
ودعائهم واحتقادهم ومطامعهم .

وبين أضعف العناصر ماديا .. مصر التي
لم يجل عنها الانجليز الا منذ أيام والتي لاتزال
نذوب وجروح الاستبداد والاستعمار والاستغلال
تدعى في جسمها ونفسها وعقلها وتزف .

ثم كانت بين أضعف الضعفاء روحيا وأديبا
الطامعين والمعتدين ولصوص الشعوب وقطاع الطرق
الدولية انهايون للأرزاق المشوهون للتاريخ
المعتدون على الأعراض المدعون لسلطانهم الباطل
بالجهل والمسغبة ، والفقر والثرية ، والخوف والجوع
وبين أقوى الأقوياء روحيا وأديبا المطالبون بحقوقهم
المدافعون عن أوطانهم العاملون على إعادة الانسان
الى إنسانيته ولأول مرة في معركة عامة دولية
يحتشد على جوانب ميدانها المشاهدون الدوليون
يرون ويرصدون الحركات ويسجلون الضربات
ويدرسون الواقع والمآرك ولأول مرة ينتصر الحق
واى انتصار .. ينتصر انتصارا كاملا لا يضر
شيئا من مطالبه ولا يدفع شيئا من شرفه أو عرضه
فى سبيل المكسب الذى حققه فى حين يعود المعتدون
كالكلاب الجريحة ذيولهم بين أرجلهم رؤوسهم فى
التراب وتباحهم مكتوم خوف الغضب والمأزق وكان
التاريخ يعيد نفسه هزموا أنفسهم بالأيديهم فخرقوا
حصونهم بأنفسهم كما فعلوا فى عهد الرسل
الأمين على الوجه الذى سجله القرآن الكريم فى
صورة الحضر :

« هو الذى أخرج الدين كفروا من أهل الكتاب
من ديارهم لأول الحضر . ما ظننتم أن يخرجوا ،
وظنوا أنهم مانتهم حصونهم من الله ، فأتاهم
الله من حيث لم يحتسبوا وقذف فى قلوبهم الرعب ،
يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين ، فاعتبروا
يا أولى الأبصار » .

صدق الله العظيم

من كان يصدق أن الجبهة الانجلو سكوتية
تصدع أمام حجة مصر الفقيرة التى لم يتسع لها
الوقت لترجم بآئتها ، وتميد صروحها ، وترقق
فتوقها .. من كان يصدق أن ايزنهاور زعيم
الغرب هو الذى سيذهب بنفسه غداة عشية
انتخابات الرئاسة ، دون أن يلتفت الى الكذوبة
أصوات اليهود فيصنع ايدن على وجهه ويلطم مع
موليه وبين جوريون .. هؤلاء المصوص الأوغاد .

من كان يظن أن دلاس يسمح الأرض مسحا
بايدن .. وايدن يسير خلفه قليلا يصدقه ويطيع
أمره ..

لا حرب .. نعم لا حرب !

لا تدفع اتاوات .. قناة اسويس لمصر .

لا تدفع .

بل ندفعها ، نعم ندفعها .

تكون جمعية المنتفعين بقناة السويس ، ونختار
لها أمينا عاما من الديمارك .

تكون الجمعية ونفرح بها .

ثم لا تنفد الجمعية ولا ترى النور ، ويخرج
دلاس لسانه لايدن الحزين المسكين المحطم ..
وينفض السامر وتعود القناة لمصر ويبقى جمال
عبد الناصر على سدة الزعامة ، ثم يحدث ما كان
مقدرا له ، زعيما دوليا ، وصاحب رسالة ، وما
أصبح معه عندي سرا لا يكشف ، ولغزا لا يحل ..
الا هذا الحل القديم ، انها مصر ، تقبني من رجالها
زعما تودعهم سرها وتدفعهم بيدها وتخرج هاماتهم
بتاريخها وتزودهم بموقعهم وتضى طريقهم بكل
ماضيها :

كونوا يا ابناي انسانيين ، لا تكونوا ضيقى
الافق انانيين ، تدن لكم الدنيا وتطوعمكم القلوب
وتسلس لكم قياد النفوس ..
وقد كان ..

بدأ عبد الناصر بطلا انسانيا .. طويلا غاية
الطول ، لطيفا غاية اللطف ، ساعرا جذبا ،
ناجعا موفقا حتى ولو أخطأ التوفيق مسدد الخطى
ولو تعثر فى السير ، واشتدت أزمات الداخل ،
وتخلفت المتروعات وخابت بعض الآمال أو أكثر
الآمال ..

لقد حصل التزاوج بين البطل والوطن ..

لقد أصبح جمال عبد الناصر ابن التاريخ المصرى
.. لقد أصبح جمال عبد الناصر ابن مصر ، بكل
روحانياتها وقديسياتها وخفى أسرارها .

ومن هنا كان سحر جمال عبد الناصر الذى
لا يقاوم .

هنا أيضا سر قوة عبد الناصر ، وسر شخصيته
.. وكان لايد أن يكون لهذا السحر أثره ..
واندمجت سوريا ومصر فى وحدة كانت وحدها
أعجوبة الأعاجيب فى انتصارها وانكسارها فى
قيامها وانهارها .

فلأول مرة يصبح رجل رئيسا لمؤلة لم يضع
قدمه على أرضها ولم يزرها ولو ليوم أو لساعة من
يوم ..

جمال عبد الناصر

وسر تاريخه المكنون

بقلم : فتحي رضوان

أعني مثلاً بطول الشواطئ ، ضخامة شخصية جمال عبد الناصر ، وإنما أعني حقاً ومصداقاً ، صعوبة تناول هذه الشخصية بالدراسة ، إذا كان الدارس يعني أن يقول شيئاً جاداً وجديداً ، والا يفلت هذه المصانئ ، التي قيلت في دراسات عديدة عن عبد الناصر ، والتي تقال عادة عن العظماء حينما يموتون .

اللفظ الذي لم يحل

لقد سلخت سنين وأنا أتأمل في شخصية عبد الناصر ، التي تتغير وتطور ، وتأخذ صوراً وأشكالاً عديدة ، عند الناس ، وعندى ، والتي تلعب أدواراً لم يسبق لأحد أن يلعبها ، في التاريخ القديم والحديث ، وأنا أتساءل ما سر هذه الشخصية .

وكان كل ما يقال ، وما يكتب ، تحليلاً لهذه الشخصية ، أشبه شيء بالرغاء ، بالزبد الأجوف ، لأن هذه الشخصية بسرّاً وسحرها ، وباتساع مداها ، ويعشق تأثيرها ، عند الكارهين والمحبين ، والساخرين بها والمتدلهين في حبيها ، عند العرب وأهل الغرب ، عند من يريد الانتفاع منها ، ومن يريد النجاة من أسرها ، عند من يدعى من أجلها المصجزات التي لم تقع ، ومن يفترى عليها الأباطيل التي لم تحدث . . هذه الشخصية سر مقلق ، ولغز لم يحل .

ما أطوال شواطئ المحيط ، ومع ذلك ، فليست كل نقطة في هذه الشواطئ ، صالحة لرسم السفن .

كذلك ما أطول حياة جمال عبد الناصر العامة ، ولكن ليس سهلاً ميسوراً للمؤرخ ، أن يختار نقطة البدء في ترجمة موجزة لهذه الحياة .

من أين يبدأ ؟

هذا هو السؤال المحير ، الذي حاولت أن أجيب عليه ، بعشر إجابات على الأقل ، ولم تكن واحدة منها ، لتقنع غاية الاقناع ، وترضى غاية الارضاء ، حتى حسبت أن هذه المحاولة ، مجازفة لا بد لها ، فهي غير مأمونة العاقبة ، إذ يخرج الإنسان منها صغر اليدين ، يحسب أنه قال كلاماً نافعا ، وهو في الواقع ، أشبه شيء بصاحب زورق صغير ، في بحر هائج ، يرى أمواجه شواطئ مدينة تتجاوز مدى النظر ، وكل موضع فيها يدعو لأن يهبط بقدمه عليه ، ومع ذلك يبقى العوبة في يد الأمواج الصاخبة ، تدنيه من الشاطئ أو توهمه أنها تدنيه من الشاطئ ، أو توهمه أنها تدنيه ، ثم تقصيه ، وهكذا دواليك حتى يندرك أنه كتب عليه ، أن يبقى في القارب المتارجح المتراقص ، والشاطئ أمامه ، كأنما يعيث به ، ويسخر منه .

ولا تحسب أن هذا الكلام ، مجرد تشبيهات ، أقسم بها بين يدي هذه الدراسة ، المججلة المتواضعة وليست هذه التشبيهات مقصودة لذاتها ، فليست

كتابه على قبر عبد الناصر

للشاعر : بدر توفيق

- ٢ -

هذا يوم يعبر فيه الفقراء الشارع دون استئذان
الشرطة

يسبقون العربات الى « قصر القبة »

يعتقدون ، يؤمنون انهم رجال « ناصر »

فيصرخون « علمه يظل من رحابة الشرفه

ملوحا ، ماذا لهم قلب اب تثيره اللهه

ويصرخون ، علمه يخرج في السيارة المكشوفة

ملوحا ، ماذا لهم قلب اخ بالنظرة العكوفة

لكنه يمشى النهار ..

ويبهط الليل الثقيل بالسواد والاسى والصوم ..

مخلفا في قلب هذا الوطن العظيم لصا قاتلا للنوم .

- ٣ -

سيسال الأحفاد هذا الجيل ذات يوم :

ماذا يعنى الانقطاع !

والبديل التقنى للجنديّة ؟

سنقص عليهم سيرة عبد الناصر ..

اول مصرى روفى نهر النيل بحد السد :

« كان حملا فوق ما يمكن ان نحمل لكن احتملنا

فلقد كانت خطاه »

في مياه النيل ، في صحت التخيل ..

في انهيار المطر الشتوى في حرث الحقول

كان فيما تملك العين رؤاه »

- ١ -

حمامة مصرية سوداء ..

باتت على شباكنا الشرقى

فأربد وجه الشمس بالأبناء

وانغم وجه صاحبى المصرى

.....

حزينة يا مصر منذ مولدك ..

ينفجح قمحك الوفير في عذبة المصائر

نظل وجوهنا بطمي توبتك

ونحمل اخضرار نخلنا الى المقابر ..

.....

حمامة مصرية سوداء ..

حطت على مثانة الجامع ..

تجشج الصوت الذى اذن للعشاء

ولجرت دعوته المدامع ..

.....

احببت فيك يا بلادى وجهك الموسوم بالمنازل

الدكناء

وكحل عينيك الذى تفرق في سواده الديموع

احببت ما احتملت من عواكب الدماء

وما طمعت طيلة الأعوام جوعا بعد جوع ..

.....

حمامة مصرية داكنة السواد ..

وحين ههمت بأذنى ، صرت فى ملابس الحداد

حطت على كتفى ، ونقرت بشعرى ، فاعتلاه الشيب

وانكشف الهول الذى فى الغيب ..



اسمع المطر يتساقط فوق خالد عبد الحليم

بقلم: حليم بركات

استيقظ بسام الطاهر مرعوبا • وجد نفسه
جالسا في فراشه ، ولوحة الاولى حسب انه
يستيقظ صباحا فانزعج لاضطراره ان يعلق
ويخرج ليبحث عن عمل جديد • ما كان يجب ان
يترك عمله القديم • هل يريد حقا ان يبحث عن
عمل جديد ؟

وادرك فجأة انه يستيقظ من قيلولة بعد الظهر
اصبح ينام بعد الظهر • اهذا ما يريد ؟ جسد
خالد مرمي على جانب الطريق • يسمع المطر
يتساقط فوقه • كان يريد ان يموت ، انما ليس
بهذه الطريقة ، وليس هيئا •

تطلع الى مخدته وازاح القطاء عنه • رأسه
ما يزال ملينا بالدخان والضبباب • يختلطان •
اشكال غريبة تتصاعد نحو السماء • يجد صعوبة
في اختراق طبقاتها الى نفسه • كان ذلك حلما •
سر ان ما حدث له كان مجرد حلم • حاول ان
يتذكر • صور الحلم تنبثق غامضة من وراء
الضباب والدخان ، ولكنها تتلاشي بسرعة •
تهرب منه • يحسها تغور في شقوق نفسه •
تتحول الى ماء يغور بين الحصى في مكان ما داخل
صدره •

كان قد عبر نهر الاردن الى الضفة الغربية مع
رفيقه خالد عبد الحليم •

كانت هذه عقامته الاولى ، اما خالد فكان
يسير النهر للمرة العشرين ويتسلق الجبال ويهبط





يلتحق بهم لتكثرت صورتهم بهية في مخيلته • ربما أراد عذرا لترك • لم يكن مثاليا من قبل ، فلماذا يزيد ان يكون مثاليا الآن ويطلب ان يكون كل شيء كاملا • هذا لا يمكن • مستحيل • انسا لا يتحمل ان تستمر العقلية القديمة التي ادت الى الهزيمة • ليس بإمكانه ان يتجاهل ذلك • ماذا يكون الوضع في الحياة العربية اذا فشلوا هم أيضا ؟ لا يريد ان يخدع نفسه •

تسأل ماذا يمكن ان يعنى الحلم • لا وقت للتفكير • عليه ان يرتدى ثيابه ويمضي للقائه صديقه سالم • ما كان يجب ان يرتبط بهذا الوعد • فتح الحفنة بقدر ما يمكن • المياه تتدفق غزيرة ويتعالى ضجيجها فوق اصوات نفسه • يسلم وجهه لسان • يسلم نفسه • الماء • الماء • لو خلق نقطة ماء لتمكن ان يوغل في الاشياء الى داخلها ، ويغير شكل نفسه ويندمج بنهر أو بحيرة أو بحر أو محيط • ينمى بساقية ، بأى شيء أكبر من ذاته • على الاقل ، لو كان ماء ما كان يملك قشرة سمكية تفصله عن العالم واعضائه صلبة لا تنطوى أو تختلط بأى شيء • لو كان مطرا يتساقط على جسد خالد عبيد الحليم المرمى على جانب الطريق قرب جسدي زوجته عربية وابنته منوى •

تقفز الى ذهنه صور حلم اخر عاشه قبل ليلتين حلم ايضا انه طائر شخم • لا يذكر اذا كان يملك جناحين أم لا • كان جائعا فاشمل نارا واخذ يشوى

الاودية حتى نابلس وسبسطيه • وما كاد يعبران حتى انهم الرصاص • اصيب خالد • الدم ينقر من كتفه • يمتزج بالماء ويفور بين الحصى • يحمله ويعود الى الضفة الشرقية • طبعا ، كان يتمنى ان يموت حينئذ لو عرف انه سيموت بعد شهر بتلك الطريقة ، وعيشا •

فجأة قفزت صور الحلم الى فكرته متتالية • ابصر في نومه انه طائر كبير الجسم صغير الجناحين • حاول ان يطير عندما لم صيادا يصوب بندقيته نحوه • حاول دون ان يتمكن • جمع كل قواه في جناحيه الصغيرين وركز تفكيره على الطيران وحاول مرة ثانية دون جدوى • جناحاه الصغيران يضربان جسده الضخم بقوة وسرعة عيشا • يظل في مكانه • يقبع ويراقب فوهة البندقية موجهة اليه • يحاول ان يركض • قدماء مسمرتان الى الارض • يحاول ان يصرخ • صوته يختنق • تفتح عيناه • يسمع انفجارا • يستيقظ مرعوبا • تمر فترة • يفرح ان ما حدث له كان مجرد حلم • يتمنى لو ان ما جرى لخالد وزوجته عربية وابنته منوى كان مجرد حلم •

يتجه الى الحمام ويعتلى الميزان كما كان يعتليه من قبل • في اقل من اسبوع عاد وزنه يرتفع • هل يفضل هذا النوع من الحياة ؟ في الفصل انه بدأ يفقد الاخوان • يؤسفه انه التحق بهم • كان قانعا بنوع الحياة التي يعيشها • ثم انه لو لم

العالم وناره وزلازله فينمو من الداخل مثل
الاعشاب في الربيع • اعشاقه تزهر ، وعبيره
ينتشر وراء حدوده •

يبدو أن والده اطعم الكلب وعاد ، فقد سمع
امه تصرخ بدلع : أخ ، وجهتي •

عرف ان والده لطمها على مؤخرتها • هذه عادة
كلما شعر انه فقد سيطرته على الموقف • بذلك
يستعيد نفوذه • ويبدو ان امه تحب ان تشعره
بأنه مسيطر على الموقف بعد ان ينفلذ لها ما تريد •
يسمها تساله بدلع : تريد قهورة يا رجال ؟

— فكرة ممتازة — طبعاً •

— يا رجال عندي طلب •

— فسطان جديد ! آه ؟

— كيف عرفت •

— ولو • عرفت • فسطان وحبة مسك •

— الله يديك فوق رؤوسنا •

ضحكت فضحك ، واضافت : ممكن اختار حبة
المسك ؟

— طبعاً • طبعاً • اطلبى • انت المجلس
التشريعي وأنا المجلس التنفيذي •

ويسمع والده يفقه بصوت مرتفع • هذه
نكتة المفضلة • تستمر قهقهته ، فتصرخ به ،
هس • هس • هس •

— لازم يقوموا — صارت الساعة ستة •

يستمر بالضحك • يسكت فجأة • لا يسمع
بسام صوتاً لبرهة • ويأتي اليه صوته منخفضاً :
أم بسام !

— نعم ، ابو بسام ؟

— من زمان ما دبرنا حالنا •

— ولو ! كيف من زمان ؟ ليلة الاربعاء •••
نسيت ؟

— لا ، ما نسيت • اذا كان مثل الاربعاء ،
بلاها •

— ولو • وصلت مرة قبلك ؟

فخذ على لحيها • وقبل ان يتحمر التهمة دون
ان يحس بوجع او طعم او شبح • طائر يشوى
فخذ • على لهب النار دون ان يفصله عن بقية
جسده ويلتهمه • ما هذه الاحلام الغريبة ؟ ماذا
تعني ؟

يعود الى غرفته • يسمع امه واباه يتحدثان في
غرفة نومهما المجاورة لغرفته • هو عكس ما يقول
فرويد • يحب اباه ويكره امه احياناً • يسمعها
تسال اباه : اطعمت الكلب ؟

— ما رايك تطعميه انت اليوم يا ست •

— يا حرام ، اكيد مات من الجوع • انا لازم
اعمل كل شيء • ما ممكن اعتمد على احد • ساعدني
مرة واحدة بحياتك •

— خلى بنتك تطعمه • لأن بنت الجيران عندها
كلب ، لازم يكون عندها هي كلب •

— تريدني وعيها من النوم حتى حضرك
ما تزج نفسك ؟

— وعيها ، صار لها ثلاث ساعات نائمة • عندها
سهرة الليلة مع « البوى فرند » ؟

— ما عجبك « البوى فرند » ؟

يؤله ان تتكلم امه مع ابيه بهذه اللهجة • تعبرت
حياته منذ اصبح وكيلاً لاحد امراء النفط • اصبح
عنده « فيلا » مفروشة بالسجاد الجمي والمقاعد
النادرة • حول « الفيلا » حديقة كبيرة • في
كراجة سيارتان • رصيده يتضخم في بنسوك
سويسرا • يملك عدة اسهم في شركة اميركية •
امه لم تعد تطبخ • يترددون باستمرار على المطاعم
الكبيرة • يرفض هو ان يرالفهم ، ويرفض الفلوس
التي تحاول ان تعطيه اياها امه • يحس ان اباه
غير سعيد • هو ايضا غير سعيد • ربما يحس
والده مثله ان الاشياء تتراكم حوله فيما يتقلص
داخله حتى لا يكاد يشعر به • عندما شعر ان
داخله بدأ يتقلص التحق بتنظيم فدائي • بعد
مدة تركه والتحق بتنظيم آخر • واستمد من
علاقاته الحميمة مع الرفاق ومن التدريب الشاق
الذي تلقاه غبطة لا توصف • اصبح لحياته معنى
لم تعد الحياة لعبة • انه يعرض وجوده لطوفان

— مرة واحدة ؟

— الليلة ، مثل ما تريد • تكرم عينك • خيلنا
نرجح / حبة المسك •
— امي •

— في تشكيلة فرو جديدة عند ...

وقاطعها : بلا سيرة القرو • اكراه شيء على
القرو • و سنوبيشي •

ويسمع والده يفلق الباب ويمضي • ينتظر هو
قليلا ثم يفلق الباب ويمضي ايضا • يتجنبه •
الشوارع يزدهم بالناس • طائرة تخترق السماء
فوقه • يصفي لصوتها يتلاشي • يركز تفكيره على
الصوت ويرعب سمعه • يتلاشي كليا • لا شيء •
كانه في هاوية • الفبار يتسلطم في الظلمة
والرطوبة تلتصق بجسمه • يود لو يصرخ من
قلب الهاوية فيخلق موجات في العالم • صوته
لا يرتفع • اهذه هي الحياة التي يفضلها ؟

ايها الطائر خذني الى طفولتي • خذني الى المكان
الذي ولدت فيه • فاضع رأسي فوق الصخرة التي
يطلع منها النبع • مياه النبع تحملني الى البساتين
فأسقى الاعشاب والاشجار والازهار البرية •

يعود الى الواقع • يتنامى إنه نبع • يتجه الى
شارع الحمراء • رائحة النساء بلا الهواة •
يتنشق ملء رئتيه • لم يمر النهر منذ مدة •
تمر فتاة ذات فخذين شهيين مثل مياه النبع •
تغوصهما عيناه • العيون كلها تحديق • عيون
الرجال تعيق بالشهوة • عيون النساء تمتلئ
بالحسد • لا يريد ان يستأنف علاقته بسلمي •
ينعطف نحو زقاق ضيق يتفرع عن شارع
الحمراء • كان يعتقد ان علاقته بسلمي يمكن ان
تستمر رغم اختلاف عقليتهما • كان يزعجه انها
متدينة ومحافظة سياسيا • ولكنه كان يؤكد
لنفسه انه يؤمن بحرية الفكر ولا يجوز ان يقطع
علاقته بها لجرد انها تعالفه الرأي • غير انه لم
يتحمل عندما سخرت من الرهبان البوذيين الذين
احرقوا انفسهم في فيتنام احتجاجا ووسفتهم
بانهم « مجانين » • عند ذلك قال بغضب : تدعين
انك مسيحية • لو كنت في زمن المسيح لكنت
بين صالبيه • عندما يصبح الايمان مؤسسية
يتجوف ويفقد جوهره • اقترح ان تسمى نفسك
فاتيكانية لا مسيحية •

لم يرها منذ ذلك الاصطدام • لم ينم • وارتفع
به المصعد في بناءه كبيرة الى الطابق الخامس •
فرع باب الشقة ٥٣ ففتحه سالم بسرعة صارخا :
اهلا وسهلا • اهلا وسهلا بالتي ...

لم يكمل • اغلق الباب مبات صوت الريح في
المس المص • يتجه الى الشرفة ويتطلع الى البناية
المواجهة • عشرات الشقق يروح الناس فيها
ويجيئون • يدخل ويجلس على مقعد هزاز وضع
قبانه لوحة حديثه • امال رأسه الى الوراء • كأنه
في ملجأ صغير • ترك كل شيء في الخارج • شيء
جميل ان يترك كل شيء في الخارج • ارتفعت يده
الى جبينه • وهبطت الى عينيه • وقف فجأة وقال :
جئت لأسمع موسيقى •

لم يرفع سالم رأسه عن الجريدة فسأله بسام :
ماذا تقرأ ؟

— عددا ممتازا من جريدة « الطقس » يلخص
احداث الخمس والعشرين سنة الاخيرة بمناسبة
عيدها الفضي • فكرة ممتازة •

— جئت لأسمع موسيقى •

— فهمت ! ماذا تريد ان تسمع ؟

— السيمفونية التاسعة !

— آه ! لم تنسها بعد •

لم يجبه بسام • لا يشعر انه يريد ان يتحدث
عن التقاليد والحرية • يتجه نحو الاسطوانات
يسمح عن السيمفونية التاسعة • غير ان سالم
يقترح : « ما رأيك تسمع جاز ؟ انت تحب الجاز •
عندي قطعة « بوليت » جديدة • هذا ليس عصر
السيمفونيات • انه عصر ال « الترنيت » • العالم
صارخ ممزق • نحن في عصر ممزق وليس في
عصر السعادة أو الفضب • الانسان الحديث لم
يعد يهتم حتى بالبحث عن السعادة • كل شيء
وهم •

— بلا فلسفة • أفضل ان اسمع السيمفونية
التاسعة •

— اسمع ما تريد •

وعاد سالم يتصفح جريدة « الطقس » • وجلس
بسام يصفي مجددا بالضوء الشاحب • يفكر بنهر
الاردن • يرتفع صوت سالم مقاطعا تفكيره : اولاد
الكلب !

— من ؟

— اسمع • اسمع هذا الخبر « شابان يرجمان
خاطف شقيقتهما بعد ان عرياها وربطاهما الى
شجرة » • اولاد الكلاب ! افقضي محاضرة عن
الحرية والكفاح والموت والعدالة • بلد همجي •
بلد ...

وسكت • لم يجد الصنف الذي تعبر عن

عمرها • أين هي الآن ؟ الحزن يمتصه • ليست هذه هي المينة التي كان يريدنا خالد لنفسه • لو مات عندما أصيب • ذهب في عشرين مهمة ولم يمت • يسقط في حادث سيارة • هل يريد هو ان يسقط في حادث بسيط ويموت ؟

وسمع سالم يقلب الصفحات بسرعة فحسول نظره اليه ، ثم الى اللوحة الجديدة • لا يبحث فيها عن أى شيء • لا يحاول ان يفهمها • يتعامل معها فقط • يتجاوب معها • تتجاوب معه • يراها رائحة • تنقله الى عالم بلا اسوار وبلا حدود • صخره سفينة حرة وقبضه شرع وشعره غيمة نمطر فوق اعشاب طفلة • يسمح المطر يتساقط فوق خالد عبد الحليم •

يخرج الى الشرفة • يقف في الغلظة ويراقب الناس في شفق البناء المقابل • الاصواء تنفس منها • يستلقت نظره رجل وامرأة في غرفة نومهما يتمددان على سريرين يتياهما الداحلية • تنتقل الى سريره • تأخذ قدمه في حضنها وتلمس اظافره تعود الى سريرها • يرفع ساقيه في الهواء وينتقل الى سريرها • يقبلها • تقبله • يلتحضان • يخطر له انه لا يجوز ان يراقبهما • يحصل نظره الى شقة اخرى • رجل يصلي • يركع وينهض فوق سجادة صغيرة في وسط الدار • يحول نظره الى المرأة والرجل • تتمدد فوقه • يدور على نفسه • يتبادل نواظرها • يلمح يده ويغطي الضوء •

يمود بسام الى الداخل • يصغر للموسيقى • سالم يرفع أصابعه الى شفثيه • يبللها ويقبب صفحات الجريدة • يتوقف عند احداها • ويقرأ بصوت مرتفع • يعشق ابنته ويهتق ابنه منها • ماذا نعرف عن الحياة ؟ نعيش في عالم الاخلاق والكتب والصحف والمجلات • لماذا نخترع كل هذه الاشياء ؟ تلهينا عن الحياة • اى شيء يساعدنا على تجنب الحياة والواقع تقبل عليه • لماذا ؟ أه • سيد بسام • لماذا ؟ الكتب يمكنك ان تحب امرأة واحدة وتخلص لها بالرغم من انك تراها مرة واحدة في السنة او السنتين او العشرة او الحسين او في العالم الآخر • وعندما تلتقيان تبتسمان • تود ان تمتص لسانها • عوضا عن ذلك تتضمم اظافرك • تتحدثنان عن كل شيء الا ما ترغبان حقا ان تتحدثا عنه • تتحدثنان في الوقت الذي تريدان ان تناما معا • تريد أنت ان تنام معها وتحسب انها تريد شيئا آخر • تريد هي ان تنام معك وتحسب انك تريد شيئا آخر • هذا يسمى جهلا عاما • لماذا تبحث عن أى شيء يلهينا عما نريد ؟

كان سالم يردد سؤاله • انزعج خبر الاب

اشمئزازه • هر رأسه وحك انفه بعصبية واضاف : تسألني لماذا اريد ان اسافر • يذهلني انك مبدوع بهذا الشعب • كيف تؤمن به ؟ كم من التجارب يجب ان تمر بها قبل ان تباي منه ؟ انه شعب بلا حيوية • مضطه الزمن وبصفه • لم يعد فيه شيء الى غير لسانه • يبدو ان كل حيويته تحولت الى لسانه • لم تلحظ بعد كم يحكي العربي • لا يتعب فمه • لسانه يتحرك بسرعة الف طرفة في الثانية • لو الحرب بالالسة كنا أكبر دولة استعمارية • نحتل العالم بديقة • حتى انتم • لم اعد اسمع اذاعتكم • كم اذاعة عندكم ؟ الراديو صار ارض المعركة • كم قتيلا وجريحا اصيبت اليوم ؟ كم دبابه وعربة مجنزرة ونصف مجنزرة اعطيتم اليوم ؟

انزعج بسام • ولكنه لم يقل شيئا • هو ايضا عنده انتقادات • ولكنه لم يعد يطيق ان تكرر هذه الانتقادات • وخاصة من قبل الذين يبحثون عن عيوب الفدائيين ليبرروا تقاعسهم او عداوتهم الميطن • يريدون ان يبرروا ذلك خاصة امام انفسهم • الحركة الفدائية تتضممهم امام خطر حقيقية • لا يريدون ان يتصرفوا •

وصرح سالم مرة اخرى : اسمع • اسمع • هذا الجبر الطريف • ديكان يتناقران ثم يتناقرا صاحبهما •

وحشك ضحكة عالية متقطعة • فتمسك بسالم انه يريد ان يبكى • العالم يدور في ضحكة صديقة • يدور بسرعة هائلة • ظل سفسفانة ينعكس في النبع حيث ولد • حقل قمح تعصف به الريح فيتحرك في مكانه أمواج متشالية • متصلة • السنايل تتحرك وتركض دون ان تترك مكانها • جذورها عميقة في الارض • لماذا اقتلعت الريح ؟ هل يملك جنودا ؟ أنه قصة • لو كان سنبلة • لا تترك • هل يفضل هذه الحياة ؟ كأنه يبهجم صوتها :

أنت تعرف اني احبك • لازم تفهم اوضاعي • لم يسمح جوابها • تركها في الشارع ومضى • لم يرها منذ ذلك الحين • انتظم • أقام علاقات جديدة عميقا الشعور بالخطر • لم يقم علاقاته مع المثقفين في التنظيم بقدر ما اقامها مع غير المثقفين خالد عبد الحليم كان الاقرب الى قلبه • مرحسئل حصان برى • يعزف الشبابة • يتسوق الى بلدته سيسطيه • يحب زوجته عربية • ويستمد سعادته من كونه فدائيا يعرض حبيبته للخطر من اجل غاية • ومن اللعب مع ابنتيه منوى وزيزيا • سمع امس انه قتل هو وزوجته وابنته في حادث سيارة بقيت زيزيا المصفيرة • لم تبلغ الستين من

الذي عشق ابنته • تذكر حادثة جرت له وهو في العاشرة من عمره • دعت شقيقته الكبرى الى سريرها لتحكي له حكايات عن المردة والجن • كان يحب تلك القصص • ضحكا كثيرا • وكلما ضحكا كانت تقضم رأسه الى صدرها • لأول مرة احس بلوع غريب من التمليل داخله • حرارة تبيعت من جسدها • عجب لاحاسيسه • كبتها وترك السرير • يكره ان يتذكر ذلك • يلتفت الى بسام ويقول : اسمع ، بعد قليل تأتي •

— من ؟

لم يجب • يتجه الى التليفون • يرفع السماعة ويعبس محاولا ان يخفي ابتسامته • اذار قرص التليفون بسرعة • انتظر قليلا ثم قال بهلوه هلو ليندا موجودة ؟

— ...

— اعمل معروف

— ...

— خرجت ؟

وطبش التليفون : ستأتي بعد قليل •

— من ؟

— لا تسال • جسد بض تمام مبه • يمكنك ان تمام انت معها اولا • انا ضجرت من البينات • امس كانت عندي واحدة • بقيت من الساعة السادسة حتى منتصف الليل • لم اترك مكانا لم اقبلها به • جردتها من ثيابها دون ان تظهر أي تمنع • لم تمنع بأي شكل • ليس حتى من قبيل الدلع • ما بك ؟ لا يبدو أنك تسمع •

— كمل ، انني اسمع •

— طيب • أين صرنا ؟ أه ! جردتها من ثيابها كما يجرد الفلاح عروس القرية • لم تمنع • سلمتني نفسها ، ولكنني اشغلت عليها • اكتشفت انها عذراء •

— اكتشفت او اخبرتك بذلك ؟

— اخبرتني • ما الفرق ؟

— صدقتها ؟

— طيبا ، اصدقها • ثم انني استطيت ان اعرف عندي طريقتي الخاصة • اعرف من المسافة بين ركبتيها •

احس بسام ان بسام يشك بكلامه ، فقال : بشرني بنت • على لي ، انت تعرفها •

— اعرفها ؟ من هي ؟

— لا يجوز • المهم انها استسلمت بشكل غريب • انا بشرني احتقرتها •

— احتقرتها او شفت عليها ؟

— شفت عليها واحتقرتها • احتقرتها بشكل غريب • لا تصدق ؟

— طيبا ، اصدق • كان عليك ان تبادلها شعورها •

مرت برهة قليل ان يضحك سالم ويقول : بلا مسخرة • خيلنا جديين • في الواقع لا اعرف لماذا احتقرتها • كانت كاللعبة في يدي • شهوانية من المرأة التي وبشكل غريب • تضض حالا • مظهرها لا يدل على ذلك • تخاف ان كلتكم • كان المفروض ان تترك الساعة التاسعة • بقيت حتى الواحدة بعد منتصف الليل • لا ادري ماذا قالت لاهلها • المهم انها كانت عارية تماما طيلة الوقت •

— لم تأخذ بردا •

— بلا مسخرة • جسدها بديع •

— ولكنك احتقرتها •

وقف ضالم جامعا • بسام لم يصدق • ارتفعت ضحكته • توقف عن الضحك وسال : ما وجه العجب في مفارتي • يبدو لي انك لا تصدق لانك لم تصادف امرأة من هذا النوع رغم مفارناك لا يبسلو انك تعرف حتى الآن ان المرأة تريد الرجل ان يكون شجاعا يفتحها دون تردد • تريدك ان تمام معها • هذا ما تريدك ان تكون متأكدا منه • انت تفكر ان تحترمها • هذا تحسبا كبير • قبل امس تعرفت الى امرأة في سيارة « سرفيس » • طيبا ، ان تصدق انني نمت معها بعد نصف ساعة • تريد ان تعرف كيف حدث ذلك ؟

— ليس الآن ، افضل ان اسمع موسيقى •

وضحك سالم بقوة : تخاف • اه ؟

— اخاف ؟

— تخاف ان تواجه رغباتك الحقيقية • انت تبحث عن الحب في الوقت الذي يجب ان تبحث عن جسد تعريه • عندما تعرف المرأة انك تحبها تلتيجى الى التمثيل • تصبح في برهة ابرع من فيفيان لي في التمثيل • نالها خلقت ممثلة • اسألني لماذا ؟ الجواب بسيط • بسيط جدا •

وارتفع فجأة صوت سالم : اسمع ، اسمع ،
« مجنون يظن نفسه سيد العالم » .

يضحك ضحكة عالية . يتسائل يسام اذا كان
يجب ان يتصل بها . يقول لنفسه : الموت غيمة
مظرة ، وصدرى تراب يابس .

يبتعد عن التليفون بعد ان اتجه نحوه . ينحنى
سالم على الجريدة ويحدث : اسمع . هذا خبر
يهمك شخصيا . كشداني يجب ان تهتم به .
اسمع . في البلاد اناس يطلبون العودة الى
الابتدائ . وهامهم يطوفون منذ ايام بمريضة
في الاسواق يلتمسون فيها ذلك من فرساة نفوس
هزيلة . نفوس كلاب . هل للكلاب نفوس ؟ اين
تذهب بعد موتها ؟ تدخل في الناس ، ونفوس
الناس تدخل في الكلاب .

— يمكنك ان تؤسس ديننا جديدا يقوم على هذا
المفهوم .

— وهل تظن اني لن اجمع حوثى الوفاء الاتباع؟
تراهن ؟

— طبعا تستطيع . انا لا ادخل في رهان خاسر
سر سالم ان يسام تجاوب معه لأول مرة في
ذلك اللقاء .

— ما تأريخ الجبر الاخير الذى قرأت .

— سنة ١٩٤٣ .

— هل تعتقد ان الزمن تغير ؟

— من الخارج . لا تتخضع بالطلاء الخارجى .

امال يسام رأسه الى الورا . لم يصغ للجاوب
نسى انه طرح سؤالا . . . أحس أنه يواجه عاصفة
قميصه ممزق مثل الاغصان المقصوفة على نفسها
فوق أمها . . . القيوم سوداء مثل عينيه أو حذائه .
الريح تنصبا في قميصه فوق مرتفعات الجولان . . .
يرتفع وجهها الطفل مغمورا بالثلج . . . شعرها
يرتفع من شواطئ فلسطين ، وشفتاها من نهر
الأردن . تقول : أحسست أنك تبعد عن حب
يحرك بحيرة وجودك . قلت لنفسي اننى استطيع
أن أحررها . كانت بحيرة وجودى راکنة أيضا .

كان صوتها يرتجف مثل اغصان الأشجار في
الحريف وقد أحنى هو رأسه على صخرة من صخور
العراقوب في جنوب لبنان يصغى لنبضات فلسطين .

وايقظه صوت سالم : اشرب . نبذد المانى . .
عندما تأتى لينسدا تشرب شمبانيا . نفوس
حلمتها بالنبيذ ونمتصها . ما بك ؟ قررت . .
عندما تجتاحك الشهوة لا تشعر بالثرف . .
شخصيا لم أعد اميز بين عرقها والشمبانيا .

اقصى ما تريده المرأة هو ان تزوج . الزواج منبع
المرأة ومصيبها . الحب عندها وسيلة . به تنقيض
عليك . تضمك في قفصها الذهى وتلتك على
شجرة مزهرة في بيتها الذى تسميه بيتك .
توهبك أنك تملك كل شيء في الوقت الذى
لا تملك حتى نفسك . اسمع منى وأنس الحب .
عند ذلك تلاحق . تتخل عن أفكارها وتصبح
فداثة إذا اردت . بإمكانك ان تقنعا ان تخطف
أى طائرة وان تضع قنبلة في الفاتيكان . اسمع
من هذا الحفر ، فقد علمته التجارب . اسمع من
ذقنى . انا اختصاصي المرأة .

واقاطه يسام دون انفعال : فهمت . اتركني
اسمع الموسيقى . ربما تكون هذه المرة الأخيرة
التي اسمع فيها موسيقى .

— ماذا تقصد ؟ تريد ان تعود ؟ حسيت انهم
خيبيوا امك !

— بل يجب ان اكون خبيث الملمم .

— علاقتك بهم مثل علاقتك بالمرأة . الحب
يفقد السيطرة على نفسك .

تصبح شيئا مملوكا ومقبوضا عليه .

لم يجب يسام . فتناول سالم عبية الثقاب .
اشعل عودا وادناه من الشمبنتى الملوثة على
الطاولة . اطفا الضوء وقال : سياتى بعد قليل .
اطفئوا الانوار الساخنة يا كهنة البعل . اخرجوا
اصابعكم شموعا في هيكل عشتار . ليرتفع
اللبب نحو تديبها اطفئوا الانوار يا كهنة البعل
فتحن من عبدة عشتار .

هيطت يده المصلوبتان الى صدره . خف انه
يكفه اليمنى وعاد الى الجريدة وهو يقول : انت
لا تعرف كيف تنور . تدعوى مهزوما ، وادعوك
مملونا . التقاليد الاناييب تعبر بك الارض السعوى
الى الجحيم . تسلم نفسك للاناييب مثل الماء .
انا اذلت من الاناييب . انطلق في الهواء . امنح
نفسى حرية رؤية العالم خارج السور .

تذكر يسام رأسها يستند الى صدره كورقة
حور حزينة فارتفعت اصابعه الى شعرها : فى
هذه المرحلة لا بد ان نصعد . هذا موقف سلبي
وموقت . المرحلة الايجابية تنتظرنا . ما نعيشه
ليس أزمة عادية يمكن تجاوزها . نحن نواجه
تحديا يهدد جنورتنا . تكبر بقدر ما نواجه هذا
التحدى . فلسطين ليست مصيبة العرب . انها
التحدى الذى يرقظنا من رقاد عميق . انها مطهر
العرب . بها فقط يمكن الوصول الى الفردوس
الارض .

— هل تميز بين يولها والشمسيات ؟

— يتوقف ذلك على درجة الشهوة التي تحتاجني
.. آه .. هنا خير آخر .. اسمع يدون مقاطعة

و في سنة ١٩٣٧ أقفلت المدن السورية احتجاجا
على دخول الجيش التركي لواء الاسكندرونه ..
ومشي الاملون في مظاهرات صاخبة واتخذت
السلطة التدابير اللازمة لحماية الانفصاليات التركية
.. اشرب .. أنتم أيضا تمشون في مظاهرة صاخبة
.. وهناك من يريد ان يحمي الحدود منكم ..
اشرب .. ستأتي ليندا بعد قليل . لا تظن أنها
ماجورة . تطعم بالميوية .. تنام معى لوجه الله
ولوجه الشهوة .. لم أر فتاة تملك مثل حسنه
الشهوة .. تضي بشكل غريب .. تحس أنها
تبلعك دون أن تبضفك . اشرب ..

رفع بسام الكاس الى فمه ، وترك شفثيه
تلامسان النبيذ .. شفثاهما تأتيان مع الريح من
الجنوب .. تأنلوس عطش حتى الموت وهو في
وسط الماء . تغرد كلما اقترب فمه منها .

يقرا سالم بصوت مرتفع : « بعض شسباب
دمشق يمتعون النساء من ارتياد السيما » ..
سمعت .. ممنوع حتى أن يشن بالوم . يجب
أن يحتفظن بكل أحلامهن البرية لكهول أو عجة
ماتت نساؤهم . حتى الوهم مشرع ..
تعارب ؟ لمن تعارب ؟ كي يتمتع العجزة بالفحش
.. هل أسخر من العرب ؟ كلا . لا يسكن ..
لقد تقدم العرب أشواطاً بعيدة .. لم يعد أحد
يؤمن بضرورة واد البنات . ألا تعتبر ذلك
تقدماً ؟ وما الخطأ في يمين صانعات في بيروت ؟
صانعات هند صناعات الأجانب ..

ويصرخ بسام بغضب : كفى ..

— تخاف النقد .. لا تريد أن ترى الحقائق
فتضطّر أن تنسحب مثلي ..

— قصد انهزم مثلك ..

وضحك سالم .. يقلب صفحة : اسمع ..
اسمع : كلا لست حرة .. وطعنها بخنجره
فقتلها ..

الطنن بالخنجر أفضل من الواد ..

هذات ضحكته ، تتم بعض كلمات لم يسعها
بسام ، ثم ارتفع صوته :

— تأخرت ليندا .. يمت الكلب . ربما عرفت
أنك هنا .. اسمع ، اسمع ، فتاة تكتم عن أخيها
اسم من تحب فيأخذها الى الكروم ويقتلها خنقا
بيديه ..

— لا حاجة الى مزيد من الأدلة .. فهمت ماتريد

أن تقول .. يبدو أنك تلتذ بهنك الأخبار . تريد
أن تبرر انهزامك ..

— ربما .. وأنت تتجاهل الحقائق كي تبرر

انهزامك .. اذا واجهتها تضطر أن تنسحب ..

لاحسب انني استعملت كلمة « تنسحب » وليس

كلمة « نهزم » . أحب الموضوعية في وصف

الأشياء .. رغم ذلك أوافقك انني أكثر من سرد

الأخبار القصصة .. تود أن تسمع خبراً مفرحاً .

اسمع .. هذا خير سار جداً . اعرف انه يطربك

.. اسمع « السراقدي يهوى بوليس الجمهورية » .

ابتسم بسام . يصفي للموسيقى .. خشخشة

الأوراق اليابسة تضيق في صخب الموسيقى ..

تيارها يخطف الى ضفة النهر الغربية .. تتوقف

.. هدوء .. مازال ورقة معلقة في الهواء مفضولة

عن العالم .. الورقة اليابسة تترنح ثم ترتطم

بالأرض الصلبة ..

يتذكر موعد الأخبار ، يركض الى الراديو ..

يدبره . ينتظر . المذيع يتحدث عن معركة ضارية

في العراق بين الفدائيين والجيش الاسرائيلي ..

يستيقظ مرعوباً .. بندقية الصياد موجهة اليه .

يجتمع كل قواه في جناحيه ويركز تفكيره على

الطيران . جناحاه يضربان جسده بقوة وسرعة .

ينطلق نحو الهاب .

يصرخ سالم : الى اين ؟ ستأتي ليندا بعد قليل .

يمكنك ان تنام معها انت اولا . انا شجعت من

البنات .

لا يلتفت . يفتح الباب فتندفع الريح الى

الداخل غير أن الشمعتين لم تنطفئا . خرج الى

الشوارع تاركاً الاطمئنان وراءه . الاطمئنان بعش .

لن يفلق نوافذه على العالم . يتقلص داخله بقدر

ما يفلق نفسه . يود ان ينمو ويعشق ويتحرر من

جلده وهيكلة العظمى .

يركض . العاصفة تبعثر عنه الاوراق اليابسة .

يلقي رأسه على صخرة من صخور العروق في

جنوب لبنان يصفي لنفض فلسطين . يسمع النيل

يصب بالفرات . يسمع الفرات يصب في النيل .

يسمعها يصبان في الأردن . يستيقظ مرعوباً

فيصرخ : اسمع المطر يتساقط فوق جسد خالد

عبد الحليم .

من طقتوس مقتل عمد

١ - صوت عن الفضول :

هلى فضول المال
تمتد في الرمال
جلورها ، تشرب من سحاب الام
والنخاضات التي تجهش في مصائر الرجال
تغض عن حراشف الجوع على الصلود او
تعد فرعا عبر نوازل النموع او
تطرح ظلها المغم في القرى وفي النجوع او
تطرح زهرها الاحمر في حدائق الحروب
وزهرها اللفي في لوسمة القسمة
والعمين

بالصمت وبالحياة
تطرح من ازهارها الصفراء ، والخصراء
قصائد التشنج الطويل والمدايح
وكتبا زانية وصحفا ملعونة
ومدنا مغلقة مامونة
ودعوة من الحديث لا تجيب عن تساؤل او تطرح
السؤال .

٢ تحدثني يا شجرة
عن معجزات المعن الذي ينبت في الصلصال
مستجيبا عصارة السواعد الشقية المانحة
المحرومة

وطارحا من سحره في الثمرة
حلاوة في شفة الاندال
مرارة في عصب الموالم

تحدثني يا شجرة (..)

هلى فضول المال
تلمع في مجوهرات المومسات والعصائر المفروشة
الجهزة



للتشاعر : محمد عفيفي مطر



للقفز - من تواطؤات الجلد والتفوى - الى
الفرداس

التي تسرقها الأصابع المخاتلة
من كل آية دقيقة في سورة الرحمن
وبالتفافل اللثيم عن تفجرات الغضب الخالق في
الأنفال

والسر في تزاحم وهرولة
حين تقسم الأسلاب والغنائم التي
تقطر من مقاتل الجماعة
وحين تبدا الحيانة - الفرار من بشائر الطاعون
والجاعة

بالبحث في الرقوق والذاكرة اللثيمة
عن آية تبيع ما يشرب من دم وعرق مسروق ..
على فصول المال

تطرح ظلها المقنوت في رشاقة المآذن
وأضحيات الرعب والقياب
والرب في الأبواب
يصرخ في العيون
يبكي من التوجع المرير في أغنية الأطلال

والعقم والبلاهة التي تضحك في
ملاح البهل ومبرخة المجنوب ..

(تحدى يا شجرة

عن سلة الفاكهة المطوية

والأعين المثقوبة

وزهرة السماء فوق شوكمة المقلوب

تحدى يا شجرة ..)



٢ - صوت آخر عن الفصول :

سبحان من حولها في ظلمة القزائن
قوافلا تعود ببلدان
ذخايرها ترقص في المآذن

مزاجها توالدت ، سفائن
تحمل جوف البحر ..

(تحدثني يا شجرة

عن غصن ناخذ منه الرمح

عن ظلمة نبدأ منها الفتح

وشهقة .. يسكب منها الجرح

الغضب الجنين والفجأة المنتظرة

تحدثني يا شجرة ..)

سبحان من حولها في عتمة الدفاتر
عصفورة تنسج عشها الخفى في السمائر
وصيحة مكتومة تسافر
من شفة لشفة .. تفرخ في الصلور
وتصنع الحناجر ..

لا تحدثني يا شجرة

عن هذه المقاتل الطبية المخلصة

من سنة الفوضى التي تود أن

تقيم شاة السواء بيننا وبين

قرية النمل وذمر الأسافل

تحدثني يا شجرة

عن لمة الخلق التي تثبت في العيون حينما

تنظر ما تحمله الرحال والقوافل

تحدثني عن أعين فارغسة . وما يحوك في
في الصلور

من تامر تكتمه المخاوف

تحدثني يا شجرة

حديثك الذي يغرس في الضلوع

من قبل أن تدركنا الفتنة والصفينة

تحدثني يا شجرة

تحدثني يا شجرة ..)



كيف نقراء النقد العربي

٢- موقف النقد العربي إزاء حركات التجديد

بقلم: عبد الحكيم راضى

أولاً : المؤلف من دعوة أبى نواس

أولئك النقاد .. وموقفهم منها ، هل هوجمت أو لم تهجم ؟ وما هو التحليل الذى يساق فى كل من الموقفين ؟

أما عن قيمتها فيبدو من حديث نكلسن وطه حسين وطه ابراهيم ومحمد مصطفى هداية الاعتراف بها وتقديرها ، وهذا واضح مما صرح به الاول فى حديثه عن أبى نواس كواحد ممن سلموا بسخف الجرى على النمط القديم فى حشو الشعر بصور مستعارة من حياة البادية لا يجد الشعراء أو جهولهم أدنى قدر من الميل إليها ، ومما صرح به الثانى من أن أبى نواس كان يدعو الناس إلى تغيير القديم وأن دعوته تلك إنما تمثل مدحاً فى الأصحق الفنى . كذلك اعتبرها طه ابراهيم المحاولة الوحيدة فى النقد العربى التى استهدفت تجديد الشعر تجديداً حقيقياً وإن أخفقت فى النهاية ، وذهب هداية إلى أنها من الحركات الثورية لأن أبى نواس ثار على تقليد الشعر العربى وخرج على عمود الشعر ونهج التصبيرة . وإلى عكس ذلك يذهب الدكتور عبد القادر القط والمرحوم الدكتور منفور ، فلا يريان فى تلك الدعوة اتجاهاً حقيقياً إلى التجديد ، أو ثورة حقيقية على تقاليد الشعر العربى ، على خلاف بينهما فى المبررات التى يستند إليها كل منهما .

هذا عن الاختلاف فى قيمتها ، أما عن نظرة النقاد العرب إليها ومدى احساسهم بها وموقفهم منها ، فبى طه حسين أنها كانت محل سخف لا فيها من هجوم على العرب وهجوم على القديم لانه عربى ، ويذهب من كلامه ابراهيم أنها هوجمت ضمن التيار العام فى الهجوم على كل ما هو حديث وهو التيار الذى تزعمه - كما يقول الأستاذ أحمد امين - انصار القديم الذين هاجموا تلك الدعوة واضطروا أبى نواس إلى الرجوع عنها . وهذا نفسه

هرست فى مقال سابق للطريقة التى يمكننا بها أن نفهم النقد العربى القديم فهماً حقيقياً ، وقلت ان هذه الطريقة تنلخص فى الوفاء بمقتضيات القراءة الصحيحة التى تتطلبها طبيعة ذلك النقد وظروفه ، واتخذت من موقف أوائل النقاد من شعر المحدثين فى العصر العباسى كما صورته الدراسات فى العصر الحاضر مثالا لما ترتب على الاخلال بمقتضيات القراءة الصحيحة لذلك النقد ، وكيف أن مراعاة هذه المقتضيات يمكن أن تغير كثيراً من أحكامنا الدائرة حوله ، حتى بما كان منها راسخاً وشائعاً . كالقول بأن قدامى الشعراء قد هاجموا شعر المحدثين ورفضوه ، وكالقول بأن النقد العربى قد وقف فى وجه حركات التجديد فى الشعر ، مقاوماً لها ورافضاً ، بحيث قضى عليها فى النهاية .

ويبدو أن هذه التهمة الاخيرة - وهى كسابقها غير صحيحة - فى حاجة إلى مناقشة تتلادم مع ما نجده فى كتابات العصر الحاضر من شذيوها وتغلغلها شيوعاً وتغلغلها بيدوان منطقين من زاوية النظرة القائلة بعناء النقد العربى لشعر المحدثين .. فمن المنطقي أن يكون النقد الذى يرى فى المداينة الزمنية مبرراً كافياً لرفض الشعر هو الذى يعارض ويقاوم حركات التجديد التى يتزعمها بعض الشعراء .

وسنحاول أن نقصر حديثنا على موقف ذلك النقد من دعوة أبى نواس ومذهب أبى تمام ، وهما - باعتراف الدارسين المعاصرين - أشهر حركات التجديد فى الشعر العربى .

ولقد دار الكلام كثيراً حول هاتين المحاولتين ، وثار بشأنهما خلاف كبير .. وعلى سبيل المثال : دعوة أبى واس .. قيمتها .. ومدى وقعها على

ما يراه هداة الذي صرح بأن النقيض كانوا سيخجلون أبو نواس لولا تراجمه، وهذا ما لا يوافق عليه مندور أو القطب اللذان صرحا بأن أحدا لم يهاجم تلك الدعوة ، وأنها لم تكن محلا للنصومة بين القديم والجديد كما كان الشأن مع مذهب أبي تمام .

وهم يختلفون أيضا في نوع المهاجمين لتلك الدعوة ، فكل حين يذهب عامة الدارسين المحدثين إلى أن الهجوم عليها كان من جانب الرواة وعلماء اللغة والنقاد من أصحاب الذوق العربي الخالص يرى طه حسين أنها كانت محل سخط من جانب الأئمة وعلماء الدين الذين كانوا يحكم منزلتهم الدينية والفقوية بقولهم في صف القديم . بل يرى أنها كانت محل سخط من جانب الخلفاء أنفسهم أولئك الذين قاوموا هم أيضا نزعات التجديد في الشعر ! لقد قتل بشار مثلا - فيما يقول على يد المهدي ، ولو أدرك المأمون أبو نواس لقتله .

بل إن الباحث الواحد ليتناقض مع نفسه في بعض الأحيان في تصويره لدى قبول العلماء لتلك الدعوة ، فطه حسين مثلا في «حديث الأربعاء» يبدأ كلامه عن «القدماء والمحدثين» بأن من أسباب بطلان تطور الأدب العربي والشعر العربي خاصة أن الشعراء المحدثين كانوا يتعرضون للهجوم والسخط من جانب الأئمة وعلماء الدين ، إذ كانت تلك الطائفة أعداء للجديد ، ولا شك في شعور عدائهم لأبي نواس ، فهو الممثل البارز للجديد ، هو صورة العصر كله في الجري وراء الجديد ورفض القديم أيما كان : ديناً أو لغة أو تقاليد ، هذا ما يقوله طه حسين ، وعندما تنبه البعض إلى أن ذلك العصر كان فيه إلى جانب المجون والحلافة والاستهتار شيء من الوقار والرياسة والتدين ، راح يجادل معارضيه مؤكداً أن ذلك العصر سمواه في الظاهر أو في الخفاء - كان عصر مجون وكان عصر تحرر ، لم يسلم منه من يفترض فيهم أنهم أكثر الناس محافظة .. لم يسلم منه رجال الدين أنفسهم ، وما كان رجال الدين من المزمتمين ، وفي العصر العباسي صاروا من المتحررين ، وإن تستروا قليلا أو ظهروا بمظهر الجد أحيانا ، بل هم لم يحافظوا على مظهر الجسد دائما - لأن أبا نواس - رأس الاستهتار والمجون والجرأة والتجديد - حظي باكبر قدر من ثنائهم ، بل أنهم رووا عنه وروى هو عنهم وأشدوا به ، وجالسوه ، وأعجبوا به ، الجميع كانوا مجددين وقابلين للجديد ، ولا يفترق أبو نواس عنهم إلا بأنه هو الذي «أعلن» قبول الجديد ، أما القبول في ذاته للجديد والعمل به ، فقد كان قائما ، وكان مأخوذا به من الجميع .

فهل قاوم رجال الدين وعلماءه كل جديد ؟ وهل أخذ رجال الدين والمجتمع العباسي كله بكل جديد ؟

يجيب طه حسين على كلا السؤالين بنعم ، وأحسب أن إجابته على السؤال الثاني صحيحة ، وأنه متأكد منها ، لكنه قال ما قال خاصا بالسؤال الأول تحت وطأة الفكرة المسيطرة عن وجود من قاوموا شعر المحدثين وحركات التجديد ، وهي الفكرة السائدة في الدراسات الحديثة من بداية القرن العشرين على الأقل إلى هذا اليوم .

أما عن مذهب أبي تمام فقصده أجمعت هذه الدراسات على تعرضه للهجوم ، وعلى أن مهاجميه كانوا من أنصار القديم الذين وقفوا في صفه شاعر آخر لم يخرج في ذوق القدماء ، وهو البحتري ، ضد أبي تمام بسبب خروج الأخير على ما يسمى بصعود الشعر ، وهذا ما نتجده عند طه إبراهيم وأحمد أمين ومحمد مندور وشكري عياد وإبراهيم سلامة الذي جعل من الهجوم على أبي تمام رد فعل ضد الحداثة . وكذلك عند عبد القادر القطب الذي صرح بأن أنصار البحتري قد رأوا في شعره شيئا من الاعتدال النسبي في الاتجاه الحديث فتشبثوا به واتخذوه رمزا لعمود الشعر في محاولة يائسة للتوقف أمام التيار الجديد الذي كان قابضاً أوج تطوره عند أبي تمام .

ويجب أن يلاحظ أن الخلاف حول دعوة أبي نواس وتصريح البعض من المعاصرين بعدم قيام خصومة حوله ، وكذلك ما صرح به البعض من «تراجع» النقد العربي في النهاية وقبوله للجديد لا يعني أن من بين الدارسين في العصر الحديث من يرى أن النقد العربي الخالص قد قبل مثل تلك الحركات التجديدية ، ذلك أن القائلين بعدم تعرض دعوة أبي نواس للخصومة من جانب «القديم» إنما يعلنون ذلك بأن تلك الدعوة لم تكن درجة الجدة فيها ، والجدة أيضا ، بالقدر الذي يثير انتباه أنصار القديم ، ومن هنالك يهاجموها ، لا لأنهم تسامحوا بقبولها ، بل لأنها لم تكن - فيما يرى أصحاب هذا الرأي - أمرا ضروريا من الوجهة الفنية من ناحية ، ولأنها كانت غير قوية ، ولا تحتل مذهباً فنياً محدداً من ناحية أخرى .

فالنقد العربي الخالص ، في تصور الدراسات المعاصرة ، حريص على مقاومة حركات التجديد ، ولا يخل بهذه القساسة في رأى البعض كمنصور والقطب ما يبدو من «تسامح» ذلك النقد في دعوة أبي نواس .. بل لا يخل بها ما بدا للبعض من أن النقد العربي قد «تراجع» عن «تعبه» في النهاية ، حتى بالنسبة للمذهب أبي تمام ، وأنه

الإطلاق - أما التأكد من صحة هذا الافتراض فهو ما نحاول إثباته في هذه الصفحات .
لوقوف من دعوة أبي نواس :

من المستبعد في حدود المصادر التي بين أيدينا أن نطرح على النصوص الكافية لإثباتنا بتعرض دعوة أبي نواس للجحوم ، إذ لا يكفي في هذا الصدد نصوص من نوع ما صرح به ابن شرف القيرواني من وصف أبي نواس بأنه (أول الناس في خرم القياس) أو ما وصفه به اسحاق الموصلي من كونه ليس على طريق الشعراء .

وإذا حاولنا أن نعيد أنفسنا أكثر بموضوعنا ، نقول : إنه لا توجد لدينا النصوص التي تشير إلى أي نوع من الهجوم - من وجهة فنية - على أبي نواس - خاصة في المواضع التي ادعى أنها كانت مثارا للهجوم ، كدعوته إلى تجديد مقدمة القصيدة أو ما صور على أنه خروج من جانبها على عمود الشعر .

هناك - بالطبع - مأخذ عادية ، بعضها لا يمتد به مثل تهمة الكفر في الشعر ، وبعضها لا يتصل بالشعر كفن ، وإنما يتصل باللعن والخطأ في الإعراب ، كما أخذت عليه صفة « الإفراط » في عدد من الأبيات ، وكذلك الخطأ في الوصف خطأ ناتجا عن الإخلال بمطابقته للموصوف ، وبالمثل أخذ عليه بعض صور الخطأ في التشبيه ، كما أخذ عليه المتأني التهادي في حب « البديع » وطلبه . لكن هذه جميعا ، وفي إطار العصر الذي صدرت فيه كانت مأخذ عادية سجل الكثير منها على غيره من الشعراء : لقد سجل اللعن على الفرزدق ، وعلى ذي الرمة ، وأخذ الإفراط على بشير ، وأخذ الخطأ في الوصف على امرئ القيس ذاته ، أما المبالغة في طلب البديع فلم يكن أبو نواس أول من صنعا ولا أول من اشتهر بها ، لقد عرف بها قبله مسلم ابن الوليد ، وبشير والمتأني نفسه . ولم يتعرض أحد بسبب هذه المأخذ للهجوم .

بقي المأخذ الأساسي الذي يدعى معظم الدارسين في العصر الحديث أنه سجل على الشاعر ، وأنه قووم بسببه ، وهو الدعوة إلى تغيير مقسمة القصيدة والخروج على عهود الشعر ، وكما قلت ليس بين أيدينا نص يهاجم الدعوة إلى تغيير مقدمة القصيدة أو يتعرض لها بالنقد عند الشعراء الذين سبقوا إلى تغييرها أو إلغائها تماما . فقد أكد الدكتور يوسف خليف أن الشعراء الصماليك في العصر الجاهلي قد استعملوا المقدمة التقليدية نهائيا من قصائدهم باستثناء قصائد قليلة ، وأكد الدكتور النعمان القفاص أن شعراء الفتوح الإسلامية صنعوا نفس الشيء ، وأثبت الدكتور عبد القادر

غدا يقبل الجديد ويدافع عنه ، لأن هذا « التحول » في رأيهم إنما يعود إلى آثار أجنبية طارئة تمثلت في البلاغة اليونانية كما فهمها العرب من خلال شعر أرسطو وخطابته ، وعندما ألف مقدمة ابن جسر كتابه « نقد الشعر » كان في ذلك الكتاب (ميسرا بتخليص البلاغة المعاصرة من مسلمان الأقدمين . إذ كان على الأقل يقيس القدماء والمحدثين بمقياس واحد ، فلا يجعل أحد الفريقين تابعا والآخر متبوعا) وهكذا فإنه (ليس بمستغرب أن تلتقي حركة اخضاع النقد للتأثير اليوناني بمحاولة التجديد في الشعر العربي ، فيسؤلف مقدمة كتابا في « الرد على ابن المعتز فيما عاب به أبا تمام » كما ألف الأمدى من بعد كتابه « الموازنة » منتصرا للبحر ومثالا ذوق والمدرسة العربية » في نقد الشعر » (

فالنقد العربي الحالي - فيما يرى أصحاب هذا التصور - ظل على تفضيل القديم ومهاجمة الجديد ، ومن الدلائل على هذا - في رأيهم - تأليف ابن المعتز رسالة في انتقاد أبي تمام ، وبالمثل تعرض ذلك الشاعر للهجوم من جانب من سبوا بأنصار الذوق القديم . فإذا راجح مقدمة يدافع عن ذلك الشاعر أمام ابن المعتز كان ذلك أيذانا بالاعتراف بالجديد والفساح المجال له . ولقد من غلواء أنصار القديم .

هكذا يمكن القول أن في تصوير القداموس المعاصرة لوقف النقد العربي من حركات التجديد في الشعر خلافا واجماعا :

• هناك خلاف حول دعوة أبي نواس ، وما إذا كانت قد تعرضت للهجوم أو أنها مرت دون مقاومة .

• وخلاف آخر في طبيعة المهاجمين وأسباب الهجوم عند أصحاب الرأي الأول ، وفي أسباب « التسامح » عند أصحاب الرأي الثاني .

• وهناك اجماع على تعرض أبي تمام للهجوم .

• واجماع آخر على أن مهاجميه كانوا من أنصار القديم ، الذين وقفوا في صف شاعر « تقليدي » هو البيهقي ، ضد شاعر « مجدد » هو أبو تمام الذي كان أنصار دعاه للجديد .

على أن كلا من الخلاف والاجماع صادر - كما ذكرنا - عن منطلق واحد هو الاعتقاد ببدء النقد العربي لحركات التجديد في الشعر .

ووفقا للنتيجة التي انتهى إليها هذا البحث ، والتي لا نملك الآن إلا أن نبقىها في شكل افتراض قابل للاختبار ، فإن دعوى مقاومة النقد العربي لتلك الحركات التجديدية دعوى لا أساس لها على

يقول الاصمعي وابن الاعرابي لشعر أبي نواس خاصة قصائده التي تغافل فيها عن شرائط المقدمة التقليدية .

ونعود الى موضوعنا فنرى تأقدا وعالمنا لنسويا كالمبرد - الذي خصص لاشعار المحدثين كتاب « الروضة » حيث يحتل أبو نواس بكثير من اهتمامه - نرى ذلك الناقد يبدي ملاحظاته على كثير من شعر أبي نواس ، وبضمنه من قصائده التي تحمل معنى الدعوة الى عدم الوقوف بالاطلال ومع ذلك ينصرف المبرد الى توضيح مواطن النقد وتحييدها - في أكثر من خير - دون أن ينتقد بكلمة واحدة الدعوة الى ترك الاطلال . أكثر من هذا نراه يصيب أشد الإعجاب بببيت الافتتاح في قصيدة يحث فيها الشاعر على عدم الوقوف بالاطلال ، والاصرار الى شرب الخمر ، وهو :

لا تخرج بدارس الاطلال
واستقنها رقيقة السربال

ومما تجدر الاشارة اليه أننا لا نجد من بين الاخطاء التي أوردتها صاحب « الموشح » مما سجله النقاد على أبي نواس كلمة نقد واحدة تنصب على الدعوة الى الافتتاح بالشعر ، مما يجعل القول بأن النقاد هاجموا تلك الدعوة ، وأن ذلك الهجوم بالخرطوش - كان وراء ما صرح به الشاعر من رجوع الى الافتتاح بذكر الاطلال قولاً غير أصح ، لا نقلاً ، أن السلطان - وليد النقاد - كان وراء تصريح الشاعر بالرجوع عن دعوته وكذلك الامر بالنسبة لبشار ، لا مقاومة للمجديده كما يقول طه حسين ، وإنما مراعاة لاعتبار ديني وسياسي تحرص الخلافة دائماً على التذكير به ، وما حدث لشاعر كبشار ، وما كان سيحدث لأبي نواس ، لادخل القضية القديم والجديد فيه ، إذ كانت العوامل السياسية هي المحرك الاول في مثل تلك الاحوال ، التي يمكن عار أسامها لتسليم اقلاد الرواة - ان صرح أن ذلك كان فعلاً - عن رواية أشعار بعض الشعراء ، وكذلك اختفاء بعض الدواوين من انتاج تلك الفترات .

هنا يجيء الدور على اجابة سؤال هام : هل صحيح ما ذهب اليه البعض من أن عدم الهجوم على تلك الدعوة يعود الى ضالة شأنها وبسطحية نزعة التجديد التي تمثلها بحيث لم ير النقاد فيها شيئاً يستحق الهجوم ؟ ولعل من الضروري قبل الاجابة أن نحدد الأساس الذي يجب النظر في ضوءه الى تلك الدعوة ، وفي هذا الصدد فأننا لا نلتفت كثيراً الى قيمتها من وجهة نظرنا ، ولا الى ما انتهت اليه من تجديد ، أو ما كان لها من أثر في شعر صاحبها ، وإنما الواجب ان نقاس

النقط أن شاعراً معاصراً لأبي نواس هو مسلم ابن الوليد قد أدخل في معظم قصائده بالشرائط التقليدية المقدمة القصيدة العربية . هذه المقدمة التي كان التطور قد أخذ يتركها على أيدي الشعراء منذ وقت بعيد ، وإذا كانت المصادر تشير الى أن شاعراً كابن مناذر قد اتخذ من الافتتاح بالمجون مذهباً وأن عدداً من الشعراء اللاحقين قد فعلوا نفس الشيء ، وهو ما يعد اختلالاً بالنقطة في صورتها التقليدية ، فإنها لا تشير الى تعرض مثل هذه الظاهرة عند أي من الشعراء للمقاومة .

فإذا انتقلنا الى أبي نواس ، وهو يختلف عن كل من أشرنا اليه في أنه هو الذي أعلن مذهبه في صورة قاعدة نقدية ، إذا انتقلنا الى موقف النقد من تلك الدعوة وجدنا صورة مخالفة تماماً لما تنصب اليه الدراسات الحديثة ، فليس هناك هجوم عليها ، وإنما هناك تحريم بها وإعلاء من شأن صاحبها ، ومن ؟ من أولئك الذين اتهموا بمقاومتها . ولعل في تصريح أبي عبيدة بأن أبا نواس (في المحدثين مثل امرئ القيس في التقديمين) « نتج لهم هذه القطر ، ودلهم على المعاني ، وأرشدهم الى طريق الادب والتصرف في فنونه » احساساً بالمكانة الرائدة في عالم النقد التي تمتع بها ذلك الشاعر ، وقبولاً لدعوته . وجاء في « حلية المحاضرة » رواية عن مصعب قول ابن الاعرابي (ما ظننت أن أحداً في زماننا يحسن أن يبتدئ يقول كما قال استحقاق الوسائل ... ولا كما قال أبو نواس :

صفة الطلول بلاغة القدم
فاجعل صفاتك لابنة الكرم
تصف الطلول على السماع بها
أفدو البيان كانت في العلم
وإذا نصت الفقه متعباً
لم تغفل من زلل ومن وهم

وتذكر المصادر أن أبا جفان سمع قصيدة أبي نواس :

لا تبك ليلاً ولا تطرب لي هند
واشرب على الورد من جراه كالورد

لما كان منه إلا أن خر ساجداً ، وقد يكون في الخبر ضرب من المبالغة إلا أنه يشير في نفس الوقت الى احترام ذلك العالم اللغوي الذي أخذ عن الاصمعي لاحدى قصائد أبي نواس الحاملة لدعوة الى تبذ القديم ، وهذا نفسه ما يشير اليه الخبر المروي هنا عن ابن الاعرابي والذي يشير في نفس الوقت الى تغير الذوق النقدي أو استمرار تطوره قبولاً للمجديده وللدعوة اليه . ولعلنا نذكر ما سبق أن أوردناه في مقال سابق من أخبار عن

أصبتها على إسداس ما كان سائق في الأوساط النقدية في عصرها ، هذا - فيما أظن - هو المقياس الصحيح .

يقول ابن رشيق في « العمدة » (ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب ، بل يهجم على ما يريده مكافحة ، ويتناوله مصافحة ، وذلك عندهم هو « الثوب » و « البتر » و « القطع » و « الكسع » و « الاقتضاب » - كل ذلك يقال والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء ، كالخطبة البتراء والقطعاء ، وهي التي لا يبدأ فيها بحمد الله عز وجل على عادتهم في الخطب) - وواضح من سياق حديث ابن رشيق أنه يشير إلى قصائد المدح حيث يمثل لانتقاد افتتاح القصائد بالغزل بالمحتجب في قوله :

إذا كان مدح فالنسيب المقدم

أكل فصيح قال شعرا متجم *

وبدل هذا النص على أن انتقاد كانوا على بقطة دائمة لأي تغيير في مقدمة القصيدة ، وأن كانوا لم يعارضوه ، فالهم أنهم عرفوا أن هناك قصائد عادية يبدأ فيها بالنسيب والحديث عن الاطلاع ليصل الشاعر إلى غرضه وهو المدح ، وأن هناك قصائد ليس لها بسط من النسيب هي التي أطلقوا عليها الصفات السابقة عند ابن رشيق ووضع هذه المصطلحات دليلا قاطعا على تلك الملاحظة .

ولقد أشرت إلى التغيرات التي لحقت مقسمة القصيدة منذ وقت مبكر ، وهي التغيرات التي لم يراضها أحد من النقاد ، غير أن ذوقا خطيا ، برزوه تبريرا عمليا ونفسيا ، يتفق مع فن المدح نفسه والغاية التي يسعى إليها المادح ، وكذلك الأساس والصور التمثيلية التي يجب على الشاعر أن يرسمها في قصيدته حتى يثير كرم الممدوح وسخائه حين يذكر المضائق التي تكبدها في الرحلة إليه . هذا الذوق غير المتعصب هو الذي جعلهم يشيرون على الشعراء بالانمام بالمقدمة التقليدية التي ارتبطت بقصيدة المدح أكثر من هذا أننا نجد الممدوحين أنفسهم هم الذين يحضون على التمسك بهذه المقدمة ، وتذكر على سبيل المثال الحجاج بن يوسف مع جرير ، والوليد بن يزيد مع شاعره يزيد بن ضبة ، والرشيد مع أشجع السلمي ، وكذلك كان يفعل المأمون . ولقد تنبه جرباوم إلى احساسهم بالرباط بين وصف الرحلة الطويلة بما فيها من مخاطر وأحوال ومشاهد طبيعية وبين الرغبة في الإعلاء من شأن الممدوح .

على ضوء تلك الظروف نستطيع أن نلمح الاهمية التي يتمتع بها أبو نواس في تاريخ النقد أيضا ، وأهميته تتركز في دعوته التي أحس بها النقاد مما جعل ابن رشيق القيرواني يصفه بـ « خرم القياس » وخرم القياس في أي ناحية غير الخروج أو الدعوة إلى تغيير مقدمة القصيدة ليس له معنى لأن كل ما وصفه ابن رشيق من طريقة أبي نواس موجود عند غيره . بل أن علانية دعوته تبدو وكأنها حجيبت عن انتباه النقاد ما كان الشعراء غيره قد أحدثوه في مقدمات قصائدهم ، فصرخوا بنسبة السبق إليه في هذه الناحية ، ونقل ابن رشيق زعمهم (أن أول من فتح هذا الباب وفتح لهم هذا المعنى أبو نواس بقوله :

لا تبك ليلا ولا تطرب إلى هند

واشرب على الورد من حبرا كالورد

وقوله - وهو عند الحائس قيسا روى عن بعض أشيائه أفضل ابتداء صنعه شاعر من القدماء والمحدثين - :

صفة الطول بلاغة التقديم

فاجعل صفاتك لابنة الأكرم

هكذا كانت دعوة أبي نواس لافقة للنقاد فاحسوا بها وقبحها ، ولقد رأينا أنها كانت محل قبول ناقد من أشهر من اتهموا بمعاداة الجديد وهو ابن الأعرابي . كذلك رأينا وصف أبي عبيدة له بأنه للمحدثين كأمري القيس للمتقدمين ، فإذا علمنا أن سر إعجاب أبي عبيدة بأمر القيس هو سبق ذلك الشاعر وكونه رائدا في كثير من الميادين أدركنا السبب في تشبيه أبي نواس به ، وذلك بحكم كونه هو الآخر رائدا لدعوة تجديدية وحتى ابن قتيبة صاحب التصريح المشهور لم يتمسك به قيد شعرة ، ولقد صرح جرباوم - الذي تصور أن تصريح الناقد كان ملزما - بأنه - أهني ابن قتيبة - قد أخفق في تحريم بعض التجديدات مثل وصف الورد والرجس بدلا من نباتات الصحراء ، حتى أن عصره تميز بوصف الأزهار والتفوق في هذا الوصف .

ولن يجدي في تبرير عدم الهجوم على تلك الدعوة القول بأنها مرت - كغيرها - دون أن يلحقها أحد ، وبالتالي دون أن تتعرض للهجوم. ولو أن ذلك قد حدث بالفعل لكان له نفس الدلالة إذ سيكون صدور تلك الدعوة من أبي نواس ثم عدم الالتفات إليها دليلا على أنه لم يدع إلى جديد، وإنما كان يدعو إلى أمر واقع حيث لم يكن الشعراء

متقيدين بشيء مما يدعو إلى التحرر عنه ، وبالطبع لن تكون هذه الصورة أقل دلالة على تقبل النقد للجديد من الموقف الآخر الذي يحسبون فيه بالجديد ويقولونه .

على أن النصوص القديمة صريحة في أنهم أحسوا بأن دعوة أبي نواس دعوة جديدة ذات طابع خاص ، وأن أبا نواس هو صاحبها ، ذلك أنه لم يسلك سبيل غيره ممن جدد في صمت ، وإنما أعلن عن دعوته . وهذا ما جعل لها طابعا مختلفا ، أو لعل من الأصوب القول بأنها غيرت من تصوراتنا للنقد العربي القديم ، فلولا تلك الدعوة لما كان باستطاعتنا الحكم على مدى قبول النقد - صراحة - لتجديد ديباجة القصيدة ، ذلك القبول الذي كان موجودا قبل أبي نواس - وإن لم يتخذ شكل الدعوة العلنية - والذي استمر بعده في مجال الإنشاء حيث راح الشعراء يبحثون عن موضوعات جديدة لتقديماتهم ، أما النقد فقد دأبوا على رفع أصواتهم بوجوب التخلي عن الابتداء بذكر الديسار ، لأنه لا معنى لذكر الحضرى الديار - إلا مجازا - كما يقول ابن رشيق * وجاء الوقت الذي أصبح من الأسباب التي يرمي من أجلها الشعراء وقوف الشعراء عند الديار ووصف الآثار والرواحل ، ودخل في المسألة عنصر جديد هو « الصديق » فأهل الحاضرة لا يمكنهم الحديث عن القفار وغيرها من موضوعات القدماء ، بل هيلا لم يروها ، ولم يعد غريبا أن يشتم الشخص شاعرا من « زنجان » بنقد قصيدة يذكر فيها الأطلال ، فينشده سخرية به :

إذا رأيت فتى يسكى على ظل
من أهل زنجان فأعلم أنه ظلل *

هذا عن موقف النقد من دعوة أبي نواس إلى تغيير مقدمة القصيدة ، وقبولهم لتلك الدعوة على عكس ما ذهب إليه معظم الدراسات الحديثة *

وإذا كنا لا نستطيع تسجيل ثورة أو خصومة حقيقية ضد شعر أبي نواس أو دعوته التجديدية فقد بقى علينا أن نجيب على سؤال أساسي هو : لماذا قامت الخصومة حول أبي تمام ومذهبه ولم تتم خصومة مماثلة حول دعوة أبي نواس مع أن الأخير كان يعلن صراحة خروجيه على ما اعتبر من الناحية النظرية من مقدسات الشعر العربي ؟ هذا السؤال نفسه هو الذي سيقودنا إلى الإجابة أولا على سؤال آخر : هل خرج أبو نواس على ما سموه بصود الشعر ؟

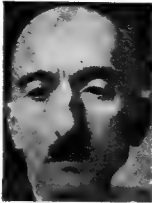
ونحن نوجه هذا السؤال لأسباب :
منها : أن بعض الدارسين المحدثين كالدكتور مندور مثلا يقرر أن أبا نواس قد دعا إلى التجديد في المعنى والتجديد في العبارة ، وأنه شمسارك في تنمية مذهب البدع على النحو الذي اتهم إليه عند أبي تمام ، ومع أنه قد رتب على مثل هذه الاستيلاء ثورة النقد على أبي تمام ، فإنه لم يرتب نتيجة مماثلة في حالة أبي نواس ، فقد قرر - خلافا لهذها - أنه لم تتم ثورة ضد الشاعر ، ولكنه التمس لذلك - كما رأينا - أسبابا تتعلق بمدى القيمة الحقيقية لتجديد ذلك الشاعر ، وإن اعترف بخروجه على عمود الشعر كما يفهم من عبارته . . وهذا نفسه ما ذهب إليه هداردة * ولقد رأينا أن أحدا لم يهاجم دعوة الشاعر إلى تغيير مقدمة القصيدة وبالتالي فلا بد من معرفة ما إذا كان قد خرج على عمود الشعر أيضا ، فيكون النقد قد قبلوا منه هذا الخروج كما قبلوا أخلاعه بالنهج التقليدي للقصيدة ، أم أنه لم يخرج عن شرائط ذلك الصود ، وفي هذه الحالة يلوح لنا احتمال أن يكون إبقاؤه على عمود الشعر هو السر في عدم ثورة النقد عليه . .

هنا يتعدّل سؤالنا ليصبح على هذا النحو : هل كان عدم ثورة النقد على أبي نواس مصدره أنه حافظ على عمود الشعر ؟ أن الإجابة على هذا السؤال تقضي على التعرض بالدراسة لحركة تجديدية أخرى أو مذهب تجديدي هو مذهب أبي تمام ، وهنا يبرز سبب آخر لتوجيه السؤال ، ذلك أننا نعرف من تاريخ النقاش بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري أن الأول اتهم بالخروج على عمود الشعر ، بينما قيل عن الآخر أنه حافظ على هذا الصود ، وهي المحافظة التي كانت محل إعجاب النقد .

ما هو المقصود بصود الشعر ، وهل له علاقة بقضية القدم والحداثة كما فهم البعض ، أو بالوزن والثقافية الموحدين كسما فهم آخرون ، أو بالنهج التقليدي للقصيدة ، أو الجنوح إلى اللغة السهلة كما فهم غيرهم ؟

وأیضا ما هو المقصود بالخروج عليه خاصة في حديث النقد عن أبي تمام ؟

ثم ما هو موقف النقد في جملته من ذلك الشاعر والضوء الذي يلقيه ذلك على موقفهم من أبي نواس؟ هذا ما أرجو التعرض له في عدد قادم *



فرانسوا مورياك

لمحات من حياته وفنه

بقلم: د. سامية أحمد أسعد

بدأ بالكتابة في بعض المجلات الصغيرة ، وصام ١٩٠٩ ، نشر أول كتاب له ، ديوان من الشعر بعنوان « الأبدى المتشابكة » ، حياة أستاذه موريس باريس يعقل حار ، متنبهاً لكتابته بالنجاح وقائلاً له : « ستكون حيالك الأدبية حافلة مجيدة » .

تزوج مورياك في ٣ يونيو ١٩١٣ ، بعد نشر روايته « الثوب الحبة » بقليل . ونشبت الحرب العالمية الأولى وجند مورياك ، وعمل ممرضاً ، وأُرسل إلى سالونيك عام ١٩١٥ . وبعد الهدنة ، عاد إلى ممارسة نشاطه الأدبي . فكتب « اللحم والدم » (١٩٢٠) حيث يتصارع كل من الحب ، والدين ، والآراء الاجتماعية المبقعة . لكنه لم يعرف الشهرة إلا عندما نشر روايته « قيلة ألي أبرص » (١٩٢٢) وهو في السابعة والثلاثين . كشفت هذه الرواية عن موهبته ككاتب روائي يتسم أسلوبه بالأمانة والصدق . كما مهدت لفوزه بجائزة الأكاديمية الفرنسية عن « صحراء الحب » (١٩٢٥) . وفي أول يونيو سنة ١٩٣٣ ، استقبلته الأكاديمية ضمن أعضائها . بعدها ، نشر مورياك ديواناً جديداً : « أماسير » (١٩٢٥) ، ومذكرات ، وكتبا في النقد الأدبي : « لقاء مع يسكάλ » (١٩٢٦) ، و « حياة جان راسين » (١٩٢٨) ، و « الرواية » (١٩٢٨) ، و « بداية حياة » (١٩٣٢) . و « الكتاب الروائي وشخصياته » (١٩٣٣) ، وأملات دينية : « أيام السبحي وسعادته » (١٩٣٠) ، و « حياة يسوع » (١٩٣٦) . خلفت هذه المؤلفات أثراً عميقاً في الجمهور ، وجدير بالملاحظة أنها لم تؤثر على الجمهور الكاثوليكي قسب .

كتب مورياك عدداً كبيراً من الروايات ، نذكر من بينها ، على سبيل المثال لا الحصر : « نهر

مات كاتب فرنسا الكبير فرانسوا مورياك . وابتريت الأقلام بكتب منه ، وتستعيد مجداً طوئه السنون ولم يطوه النسيان . وهذا حال الكثير في عالم الفن والأدب ، عالم حي يتجدد دوماً ، ينظر إلى الإمام ، ولا يلتفت إلاهية إلى الوراء عندما ينطق اسم مرموق . وها نحن ذا نخضع لهذه القاعدة العامة ، ونقدم لمحات سريعة عن حياة مورياك وفنه ، **راجهن أن تحمل من لم يقرأ له بعد على التعرف على وجه من أبرز الوجوه التي امتعت في سماء الأدب في القرن العشرين .**

ولد فرانسوا مورياك في بوردو في ١٢ أكتوبر سنة ١٨٨٥ ، وشب وسط أسرة من تلك الأسر البورجوازية التي تمكك الأرض وشغلت بالتجارة نشأ الصبي نشأة مسيحية ، وتفتح ذكاؤه وتطور على وقع الأعياد الدينية وجدير بالملاحظة في هذا الصدد أن أباه كان واحداً . عندما مات الأب ، خلف ابنه في عامه الأول ، تربي بين أخت وأشقائه ثلاثة ، ربه أم كاثوليكية صارمة متزمنة في جو كذلك الذي صورده فيما بعد في « سر فرنسك » . التحق الصبي بمدارس الرهبان - ومن بينها العائلة المقدسة - في أول الأمر ، ثم دخل ليسيه بوردو بعد حصوله على البكالوريا . كان مورياك تلميذاً نابغة قرا مؤلفات راسين ، ويسكال ، وبودلير ، ورميوه ، وكلمه من المؤلفين الذين كانوا يستبعدون من المقررات المدرسية آنذاك لخطورة أفكارهم . التحق فرانسوا بعد ذلك بكلية الآداب . وبعد حصوله على الليسانس عام ١٩٠٦ ، قدم إلى العاصمة ، ونجح في مسابقة « ليكول دي شارل » التي تؤهل طلابها للعمل في المكتبات . لكنه استقال بعد بضعة شهور ، لأنه كان يود أن يكرس حياته للأدب .

النار» (١٩٢٣)، و «جنتر كس» (١٩٢٣)، و «تيريز ديكير» (١٩٢٧) - نجد نهاية هذه الرواية في «نهاية الليل» (١٩٢٥) «ومصائر» (١٩٢٨)، و «ما كان ضالعا» (١٩٣٠)، و «عقدة الأفاعي» (١٩٣٢)، و «سر فرنسك» (١٩٣٣)، و «اللائكة السود» (١٩٣٦)، و «طرق البحر» (١٩٣٩)، الخ ..

قبل ١٩٣٦، ظل مورياك بعيدا عن السياسة كل البعد. لكنه رأى، بعد هذا التاريخ، أنه يستحيل على الكاتب الكاثوليكي أن يظل محايدا إزاء الأوضاع السياسية السائدة في أوروبا آنذاك. فقد، على سبيل المثال، بقسوة الحرب الأهلية في إسبانيا، واتخذ منها موقفا صريحا. وكتب المقال السياسي، وانهاء الاحتلال، اتخذ مواقف سياسية واضحة. انضم إلى الجبهة الشعبية، وكتب في الصحف التي كانت تصدر سرا تحت اسم مستعار. وهكذا اكتشف في نفسه موهبة جديدة: موهبته كصحفي يكتب في السياسة - مما قد يجعل البعض يتساءل: أو لم يصبح هذا الميل أمز إلى نفسه من كتابة الرواية، إلا أن مورياك لم ينضم إلى أي حزب، إيا كان. ولم يهتم بالسياسة إلا إرضاء لمتطلبات روحية بحثه، وخدمة لما يرى أنه حق. وعلى هامش هذا النشاط السياسي الذي استغرق جل وقته، ظل يتابع نشاطه الأدبي: كتب ثلاث روايات أخرى، ومقالات عدة في النقد والفن، وكتب للمسرح عندما شجعه مدير لكومبيدي فرانسيس آنذاك على ذلك: «كلمات» (أسوديه)، وتلقتها «اللامعبريون» (١٩٤٥)، و «النار على الأرض» (١٩٢٩). وفي ٦ نوفمبر ١٩٥٢، غادر بجائزة نوبل للأدب، من أجل تطيله النفاذ للنفس البشرية والقوة الفنية التي عبر بها عن حياة الإنسان. لقد قال كل شيء في كلمات قليلة مركزة. ولن يسع الأجيال القادمة إلا أن تؤيد هذا الرأي، وتتعرف بأن لرواية مورياك خواص ثلاثة تضيئ عليها جلالا وعظمة: الاهتمام بمعرفة الحياة، وسبر أغوار النفس البشرية، ونضج قوى يجعلها أقرب إلى الشعر منها إلى النشر.



مورياك كاتب مسيحي بترييته والتقاليد التي ورثها عن أسرته. إلا أن النقاش بينه وبين ربه لم يتم على مستوى الأفكار، بل تم في تلك المناطق الواسعة اللانة بالشك، حيث الشعر والجسد. لقد أحس وهو شباب بندائين متناقضين تردد بينهما طويلا. أحس بمعجزه من الإلتزام إلى هذا العالم، ومعجزه من الانفصال عنه نهائيا. طرده

الله وطارده. فحاول الهرب، وأن استحال عليه. ولكنه واصل السير. وكان أول كاتب فرنسي عبر، منذ بسكال، من مأساة المسيحي الموزع بين نقيضين. لا بد من وهب كل شيء، لله أو للإنسان، إيا كان الحال. وتلك بالذات التجربة التي تمر بها الشخصيات التي صورها. لا مكان للحل وسط، والتوفيق بين النقيضين أمر محال: التنازل أو التمرد، هذان هما الموقفان اللذان يمكن أن يتخذهما الإنسان العظيم لكن غالبية الناس تتحائل على هذا الاختيار. وتطمئن للحل الوسط. هذا، مثلا، حال سكان بورجويزيون، ملاك أثرياء يفاخرون بأصنامهم. لقد صورهم مورياك تصويرا قاسيا. لكن هذا لا يعني أنه أراد رسم بعض اللوحات الاجتماعية. فهو لم يندد قط بطريقة اجتماعية معينة، أو مجتمع معين، بل نقد حالة ذهنية معينة. ولا تنفي الضحايا التي تغليها إلى طبقة بورجويزية بالذات، بل إلى تلك الفئة التي تقبل الحل الوسط، وتوفق بين مباحج الدنيا ومطالب الدين، ومن هتسا كان إشاره الشخصيات المتطرفة الحادة الطباع، تلك التي تؤمن بالمطلق، وتقطع صلتها بمصالح الحياة اليومية، وتحاول البحث عن «شيء آخر»، حتى في الشر.

جذب مورياك في الرواية ادينية تماما ومهد السبيل لمحيي بريانوس. ومكنه الصراع الدائر في قلبه بين النزعة الحسية والنزعة الدينية من التوفيق بين الرومانسية والكلاسيكية في أسلوبه الأدبي. لقد رأى، كما قلنا، أن الإنسان ينزع في كل ساعة إلى الله والشيطان في آن واحد. تلك مأساة شخصياته. لكنه ككاتب روائي عليه أن يبطل هذا التناقض ويبلغ الانسجام الفني. مكته هذا الصراع أيضا - نظرا لخضوعه لمباحج الحياة الدنيا وسحرها وإن عرف أنها وقتية زائلة - من الأفلات من فخاخ الموهبة الأخلاقية لم يوافق مورياك الفنان قط على اخضاع الواقع لمتطلبات أخلاقية قد تشوهه فاستبعد المؤلفات الهادفة. وأحس مورياك المسيحي أن «اللهجة التعليلية» دخيلة عليه. لم يرغب في أن يكون قط «كاتب كاثوليكي» بل كاثوليكي يكتب الرواية. تشهد على ذلك شخصيات تسكن في أغلب الأحيان أرضا ملعونة ترونها أتهار من نار، وتعمل في نفوسها أهواء لا تلتصم الطرد، بل توحى بالعظمة. لقد لفظ مورياك العساكين المعتدلين، وفضل عليهم الأرواح الضالة، تلك التي قال عنها في «اللائكة السود»: «ربما اصطفى الله قبل الآخرين أولئك الذين يبدون وكأنهم وهبوا للشعر».

فيه . تم كل شيء وكان الباب اعلق وأنا في العشرين على ما أصبح بعد مادة لؤفاني فيما بعد . »

هكذا طرح موريك قضية الجمع بين الذاتية والموضوعية ، طرحها بوعي بصير ، وحلها حلا مرضيا . كان يجب أن يذكر قول فلوبير : « أنا مدام بوفاري » . يستطيع موريك أن يفاخر بخلق شخصيات حية استمدت مادتها من حياته ذاتها ، وأن استقلت عنه وانفصلت . وربما أثارت اعتماما وانفصالنا لهذا السبب بالذات .

هناك قضية أخرى لا يمكن أن يتجنبها كاتب الرواية : العلاقة بين الفن والحياة . عرف موريك كيف يختار بينهما ، ولم يخف عليه أن الاختيار يفرض حدودا بينهما : « لا اعتقد أن هناك فنانا يستطيع التغلب على التناقض المرتبط بفن الرواية . فهو يتطلع ، من ناحية ، إلى خلق عالم الإنسان ... ولا يتنجح إلا في مزل عاطفة ، أو فضيلة ، أو رذيلة ، يبالغ فيها إلى ما لا نهاية : لآب جوربو أو الحب الأبوي ، الإب جرانديه أو البخل . ويتطلع ، من ناحية أخرى ، إلى تصوير الحياة الاجتماعية ، لكنه لا يصل إلا إلى الأفراد ، بعد أن يكونوا قد حلوا غالبية الروابط التي تربطهم بالجماعة باختصار إذا نظر الروائي إلى الفرد ، عزل العاطفة وجدها . وإذا نظر إلى الجماعة عزل الفرد وجدها . وهكذا يعبر من أريد تصوير الحياة هنا يتناقض مع الحياة : فن الرواية اللاس . »



تتميز روايات موريك بصفات خاصة : عدد محدود من الشخصيات ، وسرد مختصر لا يهتم بالتفاصيل ، وحركة داخلية نابضة من لعب العواطف والأهواء . لا فرو إذن إذا كان التعبير المسرحي قد استهوى موريك كما سنسرى بعد قليل .

تدور أحداث الرواية في ذلك الجو الذي كان موريك يقضي فيه أجازاته فيسبا مضى : ريف « اللاند » ، حيث يدخل القارئ عالما خاصا . والديكور عادة ضيقة قديمة تقع وسط مساحات شاسعة من أشجار الصنوبر ، تحت سماء صيف قاسية حارة تنقل على الأرض الجافة وتحررها . تعيش داخل الضيقة أسرة متمسكة بالتقاليد ، تعيش في صمت وجمود ، لكن الحريق يشب أحيانا ، وينتشر وسط الغابات الكثيفة - على غرار الأهواء المضطربة في نفوس الشخصيات .

والشخصيات « ملائكة سود » تملكهم الشر ، يتلون ، ويتعبدون ، ويعلمون من حولهم . يعمل موريك ميلا خاصا إلى تصوير نفوس متسلطة

كيف تتم عملية الإبداع الفني في رواية موريك ؟ لم يرد مؤلفنا قط رواية على طريقة بلزاك . ولم يرغب في رسم لوحة واسعة لمصر معين . بل سعى إلى إنتاج عمل واحد رائع ، يعبر عما هو أساسي ، ويخبر عن كفاية أي شيء آخر لا أهمية إذا كان الموضوع واحدا « مأساة نفس بشرية موزعة بين مطالب إلهية وحسب الله . لا أهمية إذا كان الديكور أطارا جغرافيا واحدا : مقاطعة « اللاند » بكونها الشاسعة وجوه الحارة . لا أهمية إذا كان الوسط الاجتماعي واحدا لا يتغير : البورجوازية الريفية . فهو يستطيع أن يعبر عن هذه المأساة في نفوس أخرى ، لأنه عاشها شخصيا . والديكور عرفه معرفة وثيقة : إنه عالم الريف الذي أسقطناه لأنه أنسب مكان يساعد على تطور مأساة الإنسان : « الريف ، أرض الإلهام ومصدر كل صراع ... فيه يختبئ كل من البخل . والكبرياء ، والحب ... ويفسوى من المقاومة التي يلقاها .. »

تحدث موريك طويلا عن السبيل التي ينبغي اتباعها للانتقال من عالم الذاتية إلى التعبير عنه تعبيرا خارجيا في إطار الرواية . وفي مقالاته النظرية ، التي ضوعا قويا على هذا المخلوق الغامض ، شخصية الرواية . يرى موريك ، شأنه في ذلك شأن جيد ، أن الفنان يمتنع الحياة لشخصياته بالتعبير ، لا عن شخصيته الواعية ، بل عن خبايا ذاته الخلاقة إلا أن الخلق لا يتم في العدم . فهو ينصب عادة على كانت لا حظها الكاتب ، وأعطته فكرة عن وجهه أو طابع ، أو موقف ، من ثم ، يمكن أن نقول أن الفنان لا يخلق شخصية الرواية بمعنى الكلمة ، ما دامت مستوحاة من ملاحظته الحياة . لكن عناصرها الأساسية لا تنشأ من هذه الملاحظة ، لأن الفنان الراوى ينشأ روحه ، وكونها من تجميع مادة الواقع الخارجى والدخلى .

استمد موريك نماذج شخصياته من البلد الذي ولد ونشأ فيه . ووضع أحداث رواياته في الإطار الذي تكون فيه أحاسيسه . ذلك أنه في حاجة دائما إلى دعم أبداعه الفني بتجربة عاشها . لكن هذا لا يعنى أنه ينزع إلى المحلية الذاتية . ترجع أغلب هذه التجارب إلى طفولته وصباه . قال : « يخزن الفنان في طفولته وجوها ، وكلمات ، وأخيلة ، تلعت نظره صورة ، أو كلمة ، أو تكتة ... دون أن يدري ويختبر كل هذا ، وبحيا حياة خافية إلى أن يظهر فجأة في الوقت المناسب . » وقال في مقام آخر : « أنا لا لاحظ ولا أصف ، بل أستستفيد وأسترجع .. وما أسترجعه عالم منسى ضيق ، عالم طفولتي النقية القلقة النظرية على نفسها ، والريف الذي سجنتم

منهجية باردة . وعندما افتضح أمرها ، لاذت بالصمت ، وودت الى حياة لا مخرج منها . حبستها أسرتها شهورا طويلة لم تعرف خلالها إلا جمودا مخيفا لا ينتهي ، جمود خرجت منه أحيانا على صوت الرياح المتصاعدة من أشجار العنبر ، حمله معها أبات البشر فيما عدا هذا ، لم تعش إلا بالقدر الذي أحست به بالها ، ذلك الألم الذي أصبح شغلها الشاغل وهيب الوحيد . ولط ساعة حررها فيها زوجها : قادها الى العاصمة وتركها وشأنها . . ربما استطاعت العيش في هذه المدينة الكبيرة ، مادامت تضم بين جنباتها « غابة من البشر » تستلقت نظرها ، ولا تعوق سيرها نحو مصيرها .

مسرحيات موريك امتداد لرواياته . لكنها تختلف عنها بالقدر الذي يختلف به تكتيك الرواية عن تكتيك المسرحية . رواية موريك عمل مركز قصير يعتمد في أغلب الأحيان على شخصيته واحدة . وربما كانت أميل الى القصة القصيرة منها الى القصة الطويلة . لذا استطاع نقلها الى المسرح بطريقة طبيعية . يختار موريك الروائي أقرب للحظات للأرض ، ويحدث الأزمنة الزائدة ، ويبحث عن المواقف الرئيسية . وذلك هي العناصر الأساسية التي تقوم عليها المسرحية . هذا كما أبدى حدقا ومهارة في كتابة المسرحية . هذا ويمتدحها . . . سيمون أنه يفضل مسرحياته على رواياته ، وأن خالف هذا رأى النقاد والجمهور .

عمل موريك جامدا على ضغط الأحداث وتجريدها من كافة الشوائب ، فاكثف يحدث واحد ، أو عنصر خارجي واحد يفجر الأزمة الداخلية فجرا مختصرا قويا : مشروع زواج في « التار على الأرض » ، ووصول هاري فانج في « أسموديه » كذلك ، حمله المسرح على استخدام لغة خاصة . لقد رأى أن على الكاتب المسرحي أن يتخطى عقبتين رئيسيتين : أولا ، لا بد أن يكون الحوار مباشرا ، ما دامت المسرحية تستهدف الكشف عن نفوس البشر في زمن محدد : لكل جملة حسابها . وتكون صموية المسرح بالذات في سهولة الحوار الظاهرية . ثانيا ، على الكاتب المسرحي أن يستبدل أسلوبه الخاص بلغة الحديث العادية .

أعاد موريك الى المسرح السيكولوجي مكانته في وقت كان المؤلفون يميلون فيه الى الابتعاد عنه . فكتب مسرحيات تذكرنا بآساي راسين ، تحاكي بساطتها ، وقوتها التأثيرية وفنائها النفسي ، وتتميز بعض مشاهداتها بقوة درامية فائقة . ولنذكر ، على سبيل المثال المشهد السادس من الفصل الثاني من « اللامحجوبين »

تسيطر على أخرى أشمف منها . ثتحاب الشخصيات ، ويمزق بعضها البعض الآخر . وهنا يبين موضوع رئيسي في روايات موريك : الحب ، حب الذات . به يمتا به رغبة مره في السيطرة ، لا تعرف الهدوء أو السكينة . يدركنا هذا الحب بالصراخ : ذلك أن قلب الإنسان متعطش الى حنان لا جدوى من البحث عنه في العواطف البشرية ، لخاصة ، لأن عدم التفاهم بين أناس أمر حتى لا تناس منه شأن العزلة النفسية التي يعيشون فيها ، مادام الحب مجردا من النور الداحي . يميل موريك أيضا الى حدث انطلاقا من الإيمان بمطالب الجسد . بل يبدو أنه يولي اهتماما خاصا لأولئك الذين لا يؤمنون ، ويثورون على النعمة الإلهية ، وأن لم يتوصلوا الى الأفلات منها تماما . إلا أن هذه الشخصيات تستسلم في نهاية الأمر . يستعبدنها مصيرها ، وسواء لجأت الى الله أو نسيتها ، لا يتسنى لها الهرب طويلا من طبيعتها الخاصة . وإذا عدت الى حياتها الأولى ، لا تعود اليها كما خرجت منها ، لأن التزاوج التي وافقت عليها سبعا ورا الخطيئة كشفت عن أعماق نفسها المضطربة .

تقول تيريز ديكرو ، بطالة الرواية الشهيرة التي تحيل اسمها . عرفت هذه الرواية سبيلها الى السبيل حيث لاقت نجاحا منقطع النظير . « لا أعرف جريمي . ولم أرك ذلك الذي أهتم به . لا أعرف ماذا زودت ريم ؟ أعرف أبدأ » ما تنزع اليه هذه القوة الجاسقة الكامنة في ناسي وخارجها . . . « لقد حاولت أن تدس السم لزوجها . فحكمت . واطنق سراحها لأن ضحيتها - زوجها الذي أراد أن يتجنب الفضيحة - لم تشهد عليها . ها هي الآن تتحدث الى نفسها ، محاولة الوصول الى نهاية ليل لا ينتهي ، ما دامت السعادة كلمة جوفاء لا وجود لها : « لا وجود إلا للذل ، وما يتناقض مع القيم الأساسية والواجبات العليا » . . . لقد رأت نفسها تفوس في العدم يوما بعد يوم ، بين زوج فقط لا يبالي ، وأسرة تحيط بها كالسور ، وأرض كثيفة مترامية الأطراف . لم يكن هناك بد من أن تفعل شيئا : قطع صلتها بكل هذا والتحرر منه لم يكن هناك شيء يربطها بالحياة أو يجعل لها قيمة ، اللهم إلا الموت البطيء الصامت ، أحست تيريز أنها تعيش حياة خلت من العواطف والحب . حتى الطفل الذي رزقت به أحست وكرته إنسان خرب لا تود أن يربطها به شيء . لم تتمكن من الفرار . لكنها لم تتحمل الخضوع أيضا . وأخذت فكرة القتل تتصاعد من أعماق نفسها . لم تكن فكرة ارادية منطقية ، بل شيء أشبه بأمنية أقوى من وعيها . أملت عليها سلسلة من حركات أدتها بطريقة

القصر . وسرعان ما ينتقم . لم يعشق الشاب الأم ، مارت بل أحب ابنتها . وأنهارت الأم ، واستدعت كوتور منجذتها . لقد مهد هذا الأخير لنشأة الحب بين الشاب والكفتاة . فأصبحت قريبته ملكا له وحده .



تكشف مؤلفات موريالك عن رسالة إنسانية نبيلة . لقد صور مرارا وتكرارا استحالة الوصول إلى النفس البشرية من خلال الجسد ، وضع في قلب شخصياته عطشا لا يروى إلى « صحراء الحب » . وعندما قال سارتر عبارته الشهيرة : « ما الجحيم إلا الآخرون » ، لم يأت بشيء لم يسبق أن عبر عنه مؤلف « عقدة الإفاقي » ، و « اللامحبوبون » .

من الخطأ أن ننظر إلى موريالك على أنه كاتب متشائم . كل ما يمكن أن نقوله هو أن تشاؤمه اخلاقي لا ميتافيزيقي . يرفض موريالك اعتبار الإنسان كائن برئ الذي به في عالم يسوده الشقاء والشر . طبعاً ، الإنسان يائس ، لكنه مدنب أيضاً ، ومسئول لأنه حر . صحيح أنه مدنب ، لكن الفجران لا زال ممكناً . صحيح أنه مسئول ، لكن هناك بقوى فوق الطبيعة تسنده وتسانده .

ومن الظلم أن يستسلم موريالك للعدم . لا بد من ظهور ضوء هابر في نهاية الليل ، لا بد من ظهور كائن يحمل معه الهدوء والسكينة على حافة طريق البؤس والألم . ان موريالك كاتب مؤمن ، لا ينشأ عن إيمانه ذلك التفاؤل الذي لا يرحم الذي نلمسه في مؤلفات بول كلوديل .

حيث يأجأ مسيودي فيرلاد المالك المجوز الذي هذه الحبر والانحلال إلى وسائل شيطانية ينفث بها سم الغيرة في نفس ابنته الحساسة اليزابيث لكي يبطل مشروع زواجها ، وبالتالي ، يحتفظ بها إلى جواره أبداً ، ويخضعها لسيطرته وأمرته .

من ناحية أخرى ، توجد في مسرح موريالك شخصيات تفرض نفسها على المتفرج منذ البداية ، وتحمله على التفكير . ها هو مثلاً بلير كوتور ، بطل « اسموديه » ، أول مسرحيات موريالك التي عرضت في الكوميدي فرانسيز عام ١٩٢٧ . إنه رجل أبعد عن الدين لأفكاره الفاسدة انضارة . واستولت عليه رغبة جامحة في الانتقام ، وحاجة ملحة إلى السيطرة ، والانتنان ناتجتان عن حقدته على الناس ورغباته المكبوتة . ها هو ذا يدخل بوصفه معلما منزل مارت ذي برتاس ، امرأة ناضجة جميلة ترملت من ثعاني سنوات ، تعيش مع اولادها الأربعة في ضيعة منعزلة تقع وسط غابات « اللاند » . يطعم فيها سرا ، ويبدى نفسه مكياقيليه حتى ينتهك سر نفسها ويخضعها لسيطرته . مظهره الخارجى يبعث على الاشمئزاز ، لكن سلوكه سلوك ساحر يجمع بين الفحة والأدب . ها هو ذا يسود البيت كله ويسيطر عليه . أهو طرفوف جديد ؟ لا ، لأنه غير مدفوع بالمصلحة أو نداء الجنس ، بل إلى قسوته على نفسه وطعمه في مارت طعما غيورا يتسمان بالروحانية الخالصة . ويأتي شسباب انجليزي ساذج - اسموديه - ليقتضي أجازته في انضيعة . وتتفجر الأساسة . تلاحظ مارت الشباب . فيمتلك كوتور الروع . لا ينجح المعلم في إبعاد الشاب عن القصر ، فيهجر هو



البومة

بقلم : روجيه بورديه ترجمة : يحيى حقي

ولا بد لكمال الاحساس بهذا الهمود بالليل من تصور كيف كان المصنع طيلة النهار ، ينتفض بنوع من الحس ، بجبطة هذين من تطاير الفبار وانصابت الزيت وتناثر ذرات الحديد ، في زحمة عمل من المؤكد انه غير هين ، حال هيهات ان تخطر ببال من لم يشهد الا الهمود بالليل .

وكان يناجي نفسه أحيانا : كيف بعد كل هذه السنين ، وبعد كل جولاتي ، كائنا بضبطها في الآخري جهاز ميكانيكي لتتحرك قدمي وفق خطي عقارب الساعة أو وفق لمن عسكري ، كيف يتأتى لي أن أتصور ان هذا العالم الهامد الكابي له حياة أخرى فكأنما له حياة مزدوجة ، وأنه مختص في الواقع بطبيعة وقوانين وأنظمة وفرائض مختص حتى بصرخات وحنانات ، كأنه مخلوق بشري شأنه شأن العمال الذين يأتون مع كل صباح ليعكف كل منهم على نصيبه من آلات المصنع حتى هؤلاء العمال ، انهم الغراب لديه ، أو في حكم الغراب ، انهم ينفلتون من ضباب مبهم اللون ، تتشابه شخصهم ، كلهم في عجلة تغالب النعاس والزمن زمن الساعة التي يسجلون على شريطها مرورهم أمامها ، ساعة لا تعرف الفرق بين القبول ، من ناحية تقبل حشود العمال سعيا لكسب أجورهم اليومي ، لا تلبث أن تتراص صفوفهم حتى لتبدو انها التحجب في كتلة واحدة ، ومن الناحية الأخرى ينصرف رجل وحيد لكي يرقد في فراشه ، عينا يقول لنفسه بمأظفة حارة انه قد التقى برفاقه ، ما هي الا عاطفة مثارة غصبا لا تتبع من داخله ، بل من عرف خارج وجدانه ، كلمة « الرفاق » ذاتها

ظل يرفع رأسه بين الحين والحين ، يلقي نظرة تارة هنا وتارة هناك ، لعله مع مضي الوقت أصبح لا يدري لماذا هنا دون هناك الفه المكان ونظامه الرتيب ، وتعطل انتباهه لموعد الرقاد ، وربما تعطل انتباهه لنفسه ، كل ذلك - على الاجمال - اندس في حركاته فحرمه من أن يجد معنى أو مذاقا لمعة اللحظة التي هو فيها ، أو لدعشة المفاجأة . أو حتى للمحب من سر هذه الاشباح المحيطة به وقد فقدت مع الزمن حدتها عنده .

ومع ذلك فقد كان هذا هو انضباط حركته المحتملة ، النابع عن تدبير يقين من الولاء للمهنة أي من رعايته تعاليمها الخلقية ، من واجب أداء رسالة واضحة كل الوضوح ، ليلة بعد ليلة ، ثم ماذا ؟ لا شيء ! لا شيء غير هذا ، لا شك ان العادة تجعل كل طعم ماسخا .

عملة اذن هو المشي ذهابا وجيئة ، والذراعان متدليتان ، تهتزان وفق مشيئتهما ، داخل المصنع يتجسأوب فيه صدري وقع اقدامه ، والمشى ذهابا وجيئة مهنة كغيرها من المهن ، فهذا هو كل ما يطلب منه ، حتى نظراته فقتت صداقتها الحميمية للأشياء وحتى الآلات ، الكابية اللون ، الناعمة الملمس ، المتضامة على هيكلها ، يطرح الليل على صمودها غلالة منه معدنية ، منطقوية على أخيلة من « الكروم » والصلب ، غير ميالية بأحداث الدنيا ، حتى هذه الآلات لم تعد الا أشكالا لا اختصاص لها ، أشياء غير مميزة ، بلا بهاء ، بلا وظيفة ، شاهدة على فقدانها لسابق نشوتها .



النحو الرتيب ، وقد تتجاذبه شطحات بلا طائل
وقد ينساق الى سرحان في فراغ ، افراز حيوان
بلا روح ، يا له من اجترار عجيب . هذا كل
ما بقي لذنه ، الاجترار ، كل شيء يحدث علم
حدوثه من قبل ، مكررة مشاهداته ، كل منها
تستدعي عين التعليق في كل مرة ، في مكان
لا يتغير ، في لحظة محددة ، ما من ذلك مفر .

تحت حزمة الضوء المنبعث من بطاريته التي
يحملها في يده تكشف في جدار بين نافذتين
شرح يتلوى على شكل فيه شيء من التعقيد
كانه مسار سقوط صاعقة من الطوب خرسماء ،
ثابتة ، نذير ، شر مستطير ، جمد برقها على طلاء
الجدار الى الأبد ، عشرين مرة ، مائة مرة قال
الصالح وهم يعمرون أمام المكان .. صاحبنا
الشرح القديم . على هذا النحو فاق عربية اليد
المدهونة بلون أزرق وسط عربات مدهونة بلون
أخضر كانت تستولف انتباهه ، أو بمعنى أصح
كانت تسلي انتباهه ، يقول : ها هي طلعت لي
الشمعة الزرقاء ، هذا ذاببه كأنه آلة ، لم يعد له
وجود ، ان هو الا شبح لنفسه ، له ماض ،
وعاؤه النهار أما الآن فقد انتهى الأمر تحسول
بالتناسخ من شخص الى شخص ، عاد النهسار
فأصبح الآن حاضره . وعمل على أن يبرأ ، بسرعة
منحلة " / ولم يفته / وهكذا اكتشف في يده تقاعده
ان حياته حين كان يعمل (وهل الذي كان يفعله
بسمي عملاً) لنقل حراسته للمصنع وقيامه بدور
السامر داخله قدحجب عنه ، ما كان لروحه ونظرته
من شباب قادر على الاستحواذ ، متفتح للدهشة ،
لأدنى سبب ، وبلا غرض ، وحسب الصدق ،
ها هو ذا باختصار دخل في امام أصمى رد له
بصره .

ان نوالك لحقك في مكان تحت الشمس هو
ولادة لك ، كذلك دخوله هو لدنيا النهار كان ولادة
جديدة ، وكان الدنيا يدورها وكنت له من جديد
على الأقل فيما حوله ، تصور لنفسه على الفور
لحياته مسرعا جديدا برقا ، وبراحا تحت الشمس
واسقفا يتراعى ذكرها من قديم ، بالرغم من كل
شيء . اذا طلبت تخصيص هذا الكل فلن تظهر
بجواب . لا أحد يعلم ، ربما لا شيء هناك يطلب
العلم به ، ان مر الزمن يخلخل النسب والأبعاد ،
اذن لا داعي للأطالة ، قد جاء دوره في استقبال
الدنيا بولادة جديدة ، ها هو ذا يرى فتيات
تلعبن في فناء مدرسة ، ويجوزاها ، وهنا ، وفي
كل مكان ، في الدنيا مدارس ، وأفنية ، وبنات
وقفز على الجبل ، وأرصعة طويلة بلاطها غير
متساو ومتأرجح مفتوحة ، ومتعرج للزهور قد رمى

عليها سمة الحداد ، فصلا جفواها عند من
لا يتعارفون ، هؤلاء هم من أهل النهسار وهو
من أهل الليل ، عصر لا يقبل تنازلات : انهم
لا يسسبون في طريق واحد ، طريقهم عكس
طريقه .

هذا هو الحال ومع ذلك فللايقى تصبناح .

غاذر المصنع وودع مساته ودعا اليه : لم يكتف
وجوده بها طول الليل عليها أي اثر جدير بهذا
الاسم ، أي شيء فيه تذكير به ، حتى انطباع
تعلبه على اسمت شديد النظافة ، لم يخلف في
ذهن انسان خاطرة ولو صغيفة ، ادفع طرف
ظفر ابهامك بظفر سبابتك لتحكيها ، لم ينطق
بكلمة أو كلمتين تعلقان بأذن سامع فينقلهما
الى غيره . كلا ، انه ليس مسرى شبح أمين ،
شديد التحفظ ، شديد التعب ، يؤدي واجبه
حتى اذا انطلق أول شعاع للشمس ذاب مع
الفجر ، له مكوث طويل ولكن لا تقع عليه عين
واحدة ، افكاره هو ؟ ما أهميتها ؟ انه كف عن
التفكير منذ آمد طويل ، كف كذلك منذ آمد طويل
عن الكلام بصوت مرتفع : لا اذا كلم نفسه ، من
قبيل الغش ، وانتهى به الأمر الى العلول عن هذا
الغش من فرط اللجوء اليه بلا جدوى ، أو بسبب
أن الليل والوحدة - هذين الشريكين المتآمرين
معا منذ قديم - قد عملا على تضليله ، أه ! حقا
ان الذهن لا يتبدل كل التبدل ، وقد يقال : مع
الأسف ، من احلى وجهات النظر ، فإن الذهن
لأنه لا يتبدل كل التبدل قد يشتغل بطريقة
آلية . لا يجد الا الطريق الذي شقه من قبيل
فيعود يشقه من جديد ، وهكذا دواليك على هذا

كنت اتجول ، ، وحيدا ، ، اجتياها الجو الجديد
فتقدم الى العمال الذين كانوا يجهلون من هو :
يا صعب ! أنا حارس الليل ، حارس الليل هو
أنا ، لو كنتم أقل استغراقا في لعبة العمل لو
كنتم مددتم بصركم ناحيتي لتساءلتم ولا ريب
ماذا يريد هذا الرجل من وجوده هنا ؟ يا هذا !
ما سبب وجودك هنا ؟ ، أنا ؟ أننى ، ، ممنوع ،
ممنوع ، دخول الغرباء ممنوع ، اننى جئت لزيارة
المصنع ، عذلى اذن ، كنت أشتغل هنا ، حارس
ال - أرنا الاذن ، طيب طيب ، لا مانع ،
ولكن امض بعيدا عنا ، انت تربكنا .

اصبح سببا للربكة .
لا يهكم ، غاية الامر انه - ربما - « مقسّم
عمال » حاد الطبع سريع الغضب ، لعل له هموما
تثير أعصابه ، اصرف ذهنك عما حدث .

ادعته ان آلات يمثل هذه الضخامة لا عمل
لها الا ان تنتج أشياء يمثل هذا الصغر ، لم اكن
أتصور هذا ، ولو فعلت فليس بهذا النحو من
المفارقة المذهلة ، كيان مجمع لعناصر مفقدة
أشد العقيد بشئ ، تندفع ، ترتفع ؛ تنبسط
تعود فتسقط ، لها صرير ؛ لها صفير ، فتخرج
أشياء لا تعرف صوتها ؛ ستقول انها اقراص ضئيلة
الحجم ، معدة قليلا ، شديدة اللعان ، وهناك
فى الطرف الاقصى للسمر الرئيسى - هذا الذى كان
بحويه وهو مصوب حرمة الضوء من بطاريته فى
حركات راقصة - وقف قطار من عربات نقل
صغيرة ، حاول فأخفق فى فرز العربة الزرقاء من
بني العربات الخضر ، لعلها فى جهة أخرى لغرض
معين يتطلبها دون غيرها ، سيحلظها عما قريب
حالا ، بعد خمس دقائق فى ركن من أركان الردهة
الثانية ، التى تنبج لها الآن خطواته ، ولم العجب
الست أזור المصنع للتنزه - أوه ، أف ، عفوا
عفوا ، حاد عن طريق رجل مر به فحاذاه وهو
يعمل صندوقا على كتفه ، أراد ان يتفاداه فاذا به
يصدم رجلا واقفا غارزا يديه المضمومتين فى
وسطه على الجنبين ، مستغترقا فى ضبط تشخيص
إله ، مقدم العمال ، صاحب الواقعة الاولى بعينه ،
هو الذى صرخ : بحق الشيطان ، انت يا رجل ،
لا تقف هناك ، طيب ؛ خلاص ، انه لن يبقى هنا ،
على كل حال انه كان لا يريد ان يبقى هنا ، هذه
الردهة مفرطة فى الجيج ، حركة وضجة تنتابها
برود حمى ، انه ليس متأكدا من أن بقية
الردهات أخف وطأة ، قال فى سره : سنرى ،
سنرى ، وشرع يتقدم الى قطار العربات ودار
حواله ، سمع صوتا يقول : ما الذى تبحث عنه ؟
انه يبحث عن الشرخ ورسم الصاعقة ، العالم

سلاله أمام يابه ، ومن فوقها مرأة خط عليها
باللون الابيض تهنتة بالعيد ، فترينة طويلة
واطنة لتاجر مجوهرات ، و (بار) يبيع التبغ
ايضا اختار له اسم (ركنك المفضل) وبأبواب
واسعان لمرو العريات ولافتة عليها كتابة واللون
مخزفة ، ودكان حلاق ، ثم بعد نفسه فحاة
قد تلفته ثلاثة أو أربعة ابنية ، ليس تحتها
دكاكين ، من ناحية ، من بعيد ، فضاء فميج ،
ميدان تغمره الشمس ؛ وفى الناحية الاخرى بناء
المصنع ، السور ؛ وعند المدخل كشك البواب .

بلغت الساعة العاشرة والنصف ، كان دائما
لا يخل بمعاد ، قد قلت اننى سأذهب فى
العاشرة والنصف ، سيسالنى : هل الزيارة
بناء على موعد مضروب ؟ كيف ؟ من الذى أريد
أن أراه ؟ لا أحد ، كلام ، أريد أن أتمشى فى المصنع
كأننى فى نزهة ، أزوره ، عذلى اذن من المدير .
ها هو ، انت لا تعرفنى ؟ لقد كنت أنا المكلف
بالحراسة ، أه ! نعم ، الحارس الليل ، أه ! ،
صديقتى ، ما أكثر الليالى التى قضيتها داخل
المصنع ، ليالى وليالى ، وحلى ، اذن أريد أن أرى
المصنع وهو يعمل بالنهار ، كيف هو ؟ أرى بعينى .
لنفسى ، انك تفهمنى ، ليس هذا شأنى ، ادخل .

البواب حارس المصنع بالنهار ، هههههه لم اكن
يفهمه ، مرجبا أيها الرفاق ! لو فهمت ان فى
صوته لزعم بهاتين الكلمتين وان شاعنا فى شحمة
العمل ، ولكن ما الجدوى ؟ ان التوجه بالتعبئة
لرفاقه فكرة لا تستأهل ان تشغل ذهنه ، هناك
كلمات يهمس تشيدها فى قلبه منذ أمد طويل ،
واليوم تحت السقف الزجاجى ها هو قطع من
عرفهم رفاقا مغلفين بالضباب ، مع فجر آلاف
من الأيام ، قطع غريبه لديه ، هاهم الآن قد
تجمعوا فى الشغل ، أجساد متينة لأحياء ملء العين
لا اشباح ، فى تمام اليقظة ، وجوه عليها سمة
الجد وحركات أكيدة ، أذرع العمال تعانق أذرع
الآلات حتى ليتعذر أحيانا معرفة هذه من تلك .
تحت الضوء المرتعش قليلا . . .



انها حركة متحدة واحدة ، تملكه الانبهار . .
انبهر ، أمام بصره مشهد كأنه من مشاهد
رقص الباليه تؤديه آلات راقصة وأقف وشر
وأجساد ، تمازجت وتداخلت جميعها فى كل
واحد ، عيد بديع لعالم المادون العضلات ، فرح
بالحياة مكون فى اطار من طوب جدران عارية
لهيكل مصنع لم يعرفه الا صامتا ، خاليسا ،
وفى ليالى السأم كان ييسو له متجها رهيبا ،

بالجدار بين النافذتين ، هل كان يستطيع أن يجيب
أبحث عن شرح ورسم لصاعقة ؟ أجاب : تقصدي
أنا ؟ اننى أزور المصنع ، عندى اذن ، - من الذى
اعطاه لك ، ارنى هذا الاذن .

بدأ يضيق ذرعا بهذه المراقبة البوليسية ، ثم
حتى لو كان من الضروري أن تصرخ لكى تسمع
الأذان صوتك ، قد اعتاد هو أن يصرخ من قبل
ولم يكن هناك من يسمعه) فإن صراخ مقدم العمال
فيه شيء يتم عن الدنائة ، فيه شيء متناقر مع
النسق الغالب على العمال ، رفاقي ، لهم صممت
وان يكن ملفوفا فى ضجة ، ما معنى هذا . لماذا
صراخه المتكرر وزعيقه ، على هذا النحو يكون اذن
مقدم العمال منتم الى طائفة من مخلوقات بدائية
تتفرد بسلطة تقتصبها ، يدعوى وجاعة المنصب .
يا سيدى ! كانت لي وظيفة هنا ، كنت حارس
المصنع ، الحارس الليل ، - وماذا يفيد ذلك ؟ ليس
المصنع ميدانا عاما يتسكع فيه الناس طلبا للزهوة
تقصم الزهوة هنا ؟ معنى هذا أن تمر بالمصنع
مرورا سريعا وينتهى كل شيء .
وسينتهى كل شيء .

ابتعد بسرعة ، بالرغم من انه لم يجد الجدة
فى هذا المكان طوال حياته ، ولم تعد تلوى ظهيرا
أطرافه المثقلة بالسبخوخة ، لعل رابطة من صداقة
متكئة سرا فى قلبه ، رابطة صداقة اجتماعية
قديمة جدا ، على نحو عجيب لا يعرفه الا هو ،
قد تحطمت أو كادت تتحطم ، فى تلك اللحظة ،
نفر من العمال ضحكوا عند مرورهم به ، يشعرون
هم بخطوات واسعة ، ثم عادوا وجوههم لاتزال
تطلق بالسخرية ، أحس أن المصنع كله ضده .
بهزا به ، يزجره ، وكلما تقدم تزايد احساسه
بالمراة وقسوة المعاملة ، ينبى له أن يسرع الخطى
يهرب ، قل ان شئت انه يهرب ؟ عامل شساب
يعتلى عربة نقل كهربائية صغيرة من بقره حتى كاد
يلمسه وهتف ، اصعب ، خذ بالك ، يا حارس
الليل ، حقا انه اصبح هزاة المصنع كله ، فى
الردعتين الكبيرتين ؛ الاولى مخصصة لفحص
البضاعة والثانية لتفليها ووضعها فى صناديق
وحد حيشا من النساء العاملات ، فتخاذل حياء
أمامهم ، وخيل اليه انه يسمع تباعد همس
ووشوشة بينهن ، قرر ان يعود ادراجه ، يبحث
عن باب جانبي يخرج منه . قلم يجد ما كان يظن
هو الذى كان يهتدى الى طريقه فى المصنع كلكوهو
بغمض العينين .

ها هو ذا يدفع بابا أثر باب ، ويسير ثم يسير
فيجد نفسه دائما أمام الات ويسمع احتجاجات ،
أيضا كان ومهما فعل يدرك أنه عبء يضسابق
ويريك ، غام بصره وخدرت ساقاه ، بل أصبح
غير متيقن انه يمشى بلا تعثر ، المشهد أمامه ، فى
لعة من ضباب ، ينفك ويعدو يتجمع ، فينجم قليلا
أو كثيرا ، تشمله حركة حادة ، مقفولة الميار ،
كذلك المناظر الكالحة ، المغفرة ، للسبيما
القديمة ، قال لنفسه : هذه ضريبة عيشة النهار
ضريبة من يقتحم مثل هذا المشهد ، لم اعتد لا على
هذا ولا على ذلك ، تعرض خطوه من جديد للازعاج
وتكرر زجرهم له : انتح فى ركن .

فى ركن ، كالاطفال اذا أساءوا الأدب ، انه
مثلهم ، هذا الطفل المتقاعد ، المحتاج للتأديب ،
لاحق . المقحم نفسه فى غير موضعه ، يتسبب
فى ارباك أناس يعملون ، انه دخيل ، غير مرغوب
فيه ابن الليل ، البسومة العجوز التسائه فى
وهج النهار ، اذن من الخير له ان يحملهم على
نسيانه ، لكننى ساحس بأنهم ، ولكن هذا شيء
يؤلفنى ، فليتضام بحرص أكبر على هذا الكرسي
الصغير ولينتج جانبا بقر جدار ، يدها على الركبتين
يؤلفنى ؟ كيف خطر هذا ببالك ، لقد آن الاوان
لأن يدرك أنه حين يختار انسان عملا مثل عمله
فعليه أن يتحمل النتائج حتى النهاية ، وعلى كل
حال فإنه لم يكن يوصف بأنه « عامل » كبقية
عمال المصنع ، أوه ، نعم ، كان الامر حقسا
كذلك ، من بين اجناس الطيور الصديدة جنس طيور
الليل . . وتقول الكتب المدرسية انها حيوان
نافع .

هل بقى طويلا فى هذا الوضع ؟ لم يعد يدري
دق جرس موعد الغداء ، هذا أمل جديد يتبصر
فى قلبه ، أفليس الجو سيتبدل ؟ خرسات الآلات
ارتفعت أصوات تتبادل الحديث أو المزاح أو
التنادات ، الرجال حوله - فيما يبدو - أقل الآن
أزدراء به ، حقا انهم لم يعرفوه هذه المرة ولكن
من الحكمة أيضا أن لا تطلب المستحيل ، ليس أمامهم
الا ساعة واحدة ليفرغوا من الدخول للمرحاض
وغسل وجوههم وأيديهم على عجل ثم يتجهون الى
حجرة الطعام ليأكلوا غداهم . راحتهم هي تدخين
لفافة ، فى حجرة الطعام سيكون الامر أكثر يسرا
يتناول العمال غداهم كل أربعة على مائدة واحدة ،
ستتاح له اطيب فرصة لجاذبهم أطراف الحديث
قليلا ، ينبى الاعتراف بأن حارس الليل اذا أتى

يزور مصنعه في عز العمل لن تواتيه فرصة للتقارب ، مهما جهد في تعريفهم بنفسه وجدهم غير حريصين على الترحيب به . ان وقت الراحة هو حقا نفث اليد من العمل ، نوع من الهروب بعيدا عن المصنع كله ، انه وقت الصداقة ، سادخل .



دخل وتحايل قدر استطاعته ، غير مسوى الحركة ، صانع ، هزاة بسطره وهو يحمل في ارتباك بين يديه الصينية التي ينزلق عليها الطبق والصحن وأدوات الأكل ، شوكة وسكينة وملقعة ، تصادم في رنين ، وزجاجة صغيرة من عصير الفواكه ، قابلوا ربكته بتأفف سمح التصبر عنه بأذنه ، يا ساتر ، يا ساتر ، أهذا هو الذي تسمونه « مطعم اخدم نفسك بنفسك » سيسقط كل شيء من يدي ، ماذا سيكون حكمهم علي ؟

كان من قبل يتناول طعامه في منتصف الليل ، جالسا في هدوء ، على كرسى واما كرسى آخر وضع فوقه لوطة ، أما الآن وهو يسير بالصينية فان الطريق يبدو له مليئا بصوائق خفية ، هو ملء بها حقبا ، لو أزعج انسان سيره لوقعت الكارثة ، خيل اليه ان المائدة ستظل أبعد من ان يبلغها مهما تقدم اليها ، ينتظره الآن تصرف جديد ، ان يجد مكانا حول مائدة ، وقد حصل نفسه على الاعتقاد بأن الجالسين اليها يأخذونه مأخذ رجل ينتظرون قدومه ويتوقعونه ، كالرابع الذي يصل لتبدأ لعبة (البيلوت) التي تستلزم اربعة لاعبين ، لم لا أجرب هذه المائدة على اليمين؟ هي عين الطلب ، لم يتجمع حولها الا ثلاثة عمال ، يتحدثون وهم يصفون أمامهم حمل الصينية على المائدة ، يبدو انهم أهل مرح ودمهم خفيف ، فليكن رابعهم ، تقدم وهم بوضع صينيته على المائدة ، هيه هيه ، المكان مشغول ، محجوز لصاحبه ، كيف؟ كما تقول لك ، سيصل رفيق لنا ، نحن الاربعة نأكل معا دائما على مائدة واحدة . مفهوم يا عم؟ تتم

اه حسن ، حسن جدا ، فهمت .

عند ذلك انصرف عنهم وهو أشد ارتياكا ، تملكه لفترة قصيرة غضب مفاجئ ، لن ينقصني الا ان أخرج للمشارع وأنا أحمل الصينية ، لا بد أن أجد لي مكانا ، ان لي الحق في الجلوس ، هيا هيا ، قد نجحت سيجلس مهمسا كان الامر ، انها مائدة منزوية ؛ بعيدة عن النوافذ ، في ركن معتم ، سأتخذ مقعدي حولها ، لم يعترض عليه أحد ، جلس اليها أيضا ثلاثة عمال ، أحدهم يأكل وهو يقرأ في صحيفة مفرودة أمام وجه صفحة الألعاب الرياضية ، والاثنان الآخران يتحدثان ، لا يزيد الحديث عن كلمة ، كلمتين ، عبارة صغيرة ، قل ليس بينهما كلام ، كل هذا وهما يتتسمان ، هؤلاء رجال من طبعم الهدوء ، هل يقنع اليهم نفسه ، هل يكلمهمس ٥٥ أنا ٥٥ انتم بطبيعة الحال لا تعرفوني ، أنا الحارس ٥٥ الحارس الليل هو أنا ، كنت انصرف وانتم قادمون ، أجابه أحدهم : كل واحد وله شغله ، وأضاف آخر : اما يأخذ شغلنا واما يأخذ شغلك ، أما الثالث فقد استمر يقبل : حاول أن يشرح لهم سبب زيارته ، ولكنه احس انه يضايقهم ، ان شيئا مما يقول لا يهم أحدا ، أدرك انه زائد حيثما حل ، مال بألفه الى طبقه وإحاط بصفيحة يسمح بلمسة صغيرة تضالمت شيئا نفسيا ما علي بالطبق من آثار للمرق تكاد تكون غير مرئية ، طويت الصحيفة وبدأ حديث ، طبعا عن الألعاب الرياضية ، لم يفهم منه الانتفا قليلة ، ثم اذا بالأصوات تصل اليه وقد خفتت ، مرور الأشخاص امامه مرور أشباح ، حل سكوت محل ضجة الحركة ، بقي وحده ، برهة قصيرة ، ضثلا في هذه الدرجة الفسيحة ، مبعث ضحك مظفره وهو جالس وحده محاطا بالمقاعد والصحن ، لا بد من الانصراف ، انصرف .

لن يعود مرة ثانية ، هذا العالم ليس عالمه ، لقد أخطأ ولا ريب حين حسب نفسه رجلا من الرجال وهو لم يكن طيلة حياته سوى حارس ليل ، وليس الامر سيان . فالتهاذ نهار والليل ليل ، اذن أي شيء يكون هو ؟ أهو رجل بين الرجال أم حارس ليل ؟ لنقل اذا شبهنا الرجال بالمصابيح المتوهجة انه « لمبة » سهاري بينهم .

الهجرة إلى الداخل

للشاعرة: أمل دنقل

ويستدير حول راسي الطين ، ويلوم الهواء ،
اسقط واقفا ، وخالفا
ان يحمل الصدى صراخي للهوانيات ..
فوق أسطح البيوت
ان تفتي الرمال صوتي المضيء ؛ صوتي المكبوت
ابول في العفرة ،
حتى ترسب الحروف في ذاكرة التراب
اعود ضالاً .. اتبع الأسلاك ،
والدم الركام .. والدم المنساب
ابحث عن مدينتي التي احترقت في أضواءها ،
فلا أراها
ابحث عن مدينتي :
- يا ارم العماد
يا بلد الأوغاد والأمجاد
ردى الى صفوة الكتاب
وقدح القهوة ، واضطجعتي العميمه !
فيرجع الصدى
كانه اسطوانة قديمه :
يا ارم العماد ..
يا ارم العماد ..
ردى اليه سهوة الجواد
وكتب السحر ،
وبعض الحبز في زوادة السفر
فقلبه الذي انشطر
يرقد فوق زهرة اللوتس مثل عنبكوت
يرقد فيها دون أن يحيا ..
ودون أن يموت !

أترك كل شيء في مكانه :
الكتاب ،
والقنبلة الموقوتة .
وقدح القهوة ساخنا ،
وصبيلة المنزل ،
واسطوانة الفناء .
والباب مفلور الغم ؛
الباب .. وعين القطة الياقوتة !
أترك كل شيء في مكانه ..
وأعبر السوادع الفوضاء ،
مخللاً خلفي زحام السوق
والنافورة الحمراء ،
والهياكل الصخرية المنحوتة .
أخرج للصعراء
أصبح كلباً دامي المخالب
أنبش حتى أجد البعثة ؛
حتى أقسم الموت الذي يدنس التراب
يفوس في العفرة وجهي الشره المغموم
تصبح بوقاً مصمتاً حول فمي المنكفي المزموم
أصرخ في الندود الذي ينهش قلب الأرض ؛
أبكي : « يا بساط البلد المهزوم
لا تسحب من تحت أقدامي ،
فتمسك الأشياء
من ردفها الساكن في خزانة التاريخ ،
تسقط السميات والأسما .
أصرخ .. ليس يصل الصوت
أصرخ .. لا يجيب إلا عرق التربة ،
والسكون ،
والموت

الحمامات العامة بالقاهرة

عند نهاية القرن الثامن عشر

بقلم: أندريه ريمون

ترجمة: زهير الشايب

أولا : عدد الحمامات العامة وأماكنها

يمكننا أن نعرف بطريقة تقرب من الدقة عدد الحمامات العامة التي كانت توجد بالقاهرة حتى نهاية القرن الثامن عشر . وكذلك أماكن توزيعها عن طريق كتاب « وصف مصر » ، Description de l'Egypte الذي تتفق المعلومات يقدمها في جوهرها مع تلك المعلومات التي يمكن الحصول عليها من المصادر الشرقية .

وقد قدر الرحالة التركي إيطاليا جليلي في حوالي عام ١٦٦٠ عدد الحمامات العامة بالقاهرة بـ ٥٥ حماما (١) . لكن هذا التقدير في الحقيقة بالغ التواضع كما يمكن أن نستنتج ذلك من الأرقام التي نستند إليها من القرن الثامن عشر وحسبما يذكر المؤرخ المصري أحمد شلبي ابن عبد الغنى . كانت توجد بالقاهرة عام ١٧٢٣ م ٧٣ حماما « بما فيها الثلاث حمامات التي أنشئت حديثا » . وحسب الوضوح ذكر بالهامش بضيف المؤلف لهذا الرقم حمامي عثمان كنخدا وإبراهيم جاويش ، فيصل المجموع بذلك إلى ٧٥ حماما لا تتضمن الحمامات الكائنة ببولاق (٦ حمامات) وتلك الموجودة بمصر القديمة (النين) ويقدر الرحالة فورمون Fourmont الذي زار القاهرة حوالي عام ١٧٥٥ عبيد الحمامات بالقاهرة - في ذلك الوقت - بثمانين (٣) .

ويمكننا كتاب وصف مصر أن نصل إلى رقم قريب من ذلك ، وإن كان شابرول Chabrol

وجومار Jomard يؤكدان أن عدد الحمامات العامة بالقاهرة كان يتجاوز المائة ، ويضيف جومار بأن القوائم التي عملت « لا تقدم لنا ٩١ فقط » (٤) ، وأن كنا في الواقع لم نجد في قوائم شرح خريطة القاهرة Explication du Plan du Caire إلا ٦٩ حماما تضاف إليها ثلاث حمامات ذكرها بعد ذلك جومار بين الحمامات « الأكثر نفاذة » وبذلك يصل المجموع إلى ٧٢ حماما . وإذا أخذنا في اعتيادنا - بالمثل - تلك الحمامات التي ورد ذكرها في وثائق كل من أدار المحفوظات بالقلمة والحكمة الشرعية وهي تختلف دون شك عن تلك التي يذكرها وصف مصر فسوف نصل إلى مجموع ٧٧ حماما تأكد وجودها في مدينة القاهرة وحدها في القرن الثامن عشر (٥) . ويبدو هذا الرقم في دراستنا الوثائقية هذه قريبا من الصحة كما أنه في حد ذاته رقم يبعث على الرضا كما

يوضح ذلك المقارنات التي يمكن أن نلجأ إليها . ففي القرن الخامس عشر لم يذكر القسريزي في الفصل الذي خصصه لحمامات القاهرة سوى ٤٧ حماما موزعة - وهذا صحيح - في منطقة أقل اسما من القاهرة العثمانية . أما عن ستانبول في القرن السابع عشر حين كان عدد سكانها يقترب من ثلاثة أمثال تعداد القاهرة (٧٠٠ ألف إلى ٨٠٠ ألف في مقابل ٢٥٠ ألف) فإن روبرت مونتران Robert Mantran يقدر عدد الحمامات العامة بها بـ ١٥٠ - ٢٠٠ حمام أي أكبر من عدد الحمامات بالقاهرة بعشرين أو مئتين ونصف (٦) . ومع ذلك ، فلا بد

أن عدد الحمامات العامة بالقاهرة قد انخفض بعد ذلك . وقد قدره إدوارد لين Lane حوالي ١٨٢٠ ب ٦٠ - ٧٠ حماما ، كما قدره علي باشا مبارك حوالي عام ١٨٧٠ ب ٥٥ حماما بمدينة القاهرة بالإضافة الى ٦ حمامات في بولاق (٧) .

ويؤدي بنا فحص توزيع الحمامات العامة على خريطة القاهرة الى تبين الملامح الآتية :

● وجود مناطق تتركز فيها الحمامات بدرجة كبيرة هي :

١ - منطقة القصبة وهي الشريان التجاري الكبير الذي يمتد مخترفا المدينة الفاطمية (التي كان يطلق عليها دائما في المؤلفات العربية اسم : القاهرة) ابتداء من باب زويلة حتى باب الفتوح وهي المنطقة التي ظلت في القرن الثامن عشر أكثر مناطق المدينة نشاطا في المجال الاقتصادي .

٢ - ضواحي القلعة ، حيث مقر العسكريين والفرق العسكرية وحيث توجد كذلك بعض الأسواق الكبرى (سوق السلاح وسوق الرميطة) .

٣ - ضواحي جامع ابن طولون .

ففي هذه المناطق كانت تواجبه المراكز الاقتصادية الكبرى لمدينة القاهرة وكذا الأحياء الأكثر ازدحاما بالسكان والأكثر ثراء في نفس الوقت .

● وجود مناطق تكاد تكون محرومة كلية من الحمامات وهي المناطق الواقعة عند تخوم القاهرة ، وكان يسكن هذه المناطق عادة أناس فقراء لا يلبسون في الحياة الاقتصادية إلا دورا ضئيلا . ويبدو أن التردد على الحمامات العامة كان ملمحا من تقاليد « الطبقات الوسطى » في حين كان للأغنياء حماماتهم الخاصة .

● كان هناك بصفة عامة نسق معين في التوزيع الجغرافي للحمامات ، فقد كانت ٢٨ منها تقع في القاهرة (الفاطمية) وحمامان في الحبيشية وهي قرية صغيرة في شمال المدينة كما كان يوجد ٢٠ حماما آخر بالحي الجنوبي (على الشاطيء الأيمن للخليج) و ١٧ في الحي النيسري (على الشاطيء الأيسر للخليج) حيث كانت كثافة السكان - بسبب انتشار البرك والحدائق - متواضعة بالنسبة لكثافة السكانية في بقية

المدينة . وهذا التوزيع يوضح بجلاء حقيقة أن القاهرة العثمانية كانت تحتل بالفعل المنطقة الواقعة الى الجنوب والى الغرب من القاهرة الفاطمية . أما في زمن القسري فكان العكس من ذلك . إذ كانت غالبية الحمامات التي ورد ذكرها تقع داخل القاهرة الفاطمية مما يؤكد استمرار التكدس الملوكي هناك . وعلى كل حال فإنه لم يكن ثمة مركز للتكدس السكاني - في القرن الثامن عشر - لا يقع بالقرب منه بمسافة مقبولة حمام عام . ان توزيع الحمامات في كل مناطق النجع السكاني له صلة مباشرة - كما هو طبيعي - بتوزيع السكان . كما أن تركز الحمامات في منطقة القصبة ليست له مستوى صلة واهية بالتفوق الاقتصادي الساحق والتاريخي لقلب المدينة حيث نجد على سبيل المثال ١٤١ وكالة من مجموع ٢٠٥ وكالة بالمدينة كلها يوضح أماكنها كتاب وصف مصر كما كان بها ١٢ من مجموع ١٢ خان .

ان أماكن توطن الحمامات العامة في العصر العثماني سواء المنشأة منها أو الرخصة لا يسمح لنا بالوصول الى نتائج ذات مغزى فيما يتصل بالتطور الحضري للقاهرة خلال فترة امتدت لثلاثة قرون . فمن مجموع ١٧ حماما شيدت أو جولت إبتداء من القرن السادس عشر حتى القرن الثامن عشر نجد أن ستا منها تقع داخل القاهرة (الفاطمية) و ٧ في الحي الجنوبي و ٤ في المنطقة الغربية وهذا ما يعود بنا على وجه التقريب الى نفس نسب التوزيع التي سبق ذكرها . أما الذي له أهمية نسبية ، فهو عدد الحمامات التي انشئت في ضواحي باب الخرق في السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر والسنوات الأولى من القرن الثامن عشر إذ تعد ذلك بلا شك بحركة الإسكان الزائدة بعمق الدائم بعد هجرة الدباغين من هذه المنطقة من القاهرة لستة وأ بعد ذلك في ذلك الحي الثاني : حي باب اللوق على مدار القرن السابع عشر .

ثانيا : قائمة بحمامات القاهرة

عند نهاية القرن الثامن عشر

١ - حمام عابدين : وصف مصر ١١ ٥٦٧ (٨) ويلدكر بوتى Panty (هامش ١ ص ٥٩) ان هذا الحمام قد اختفى .

٢ - حمام أبو حولة : لم يرد ذكر لهذا الحمام في شرح خريطة وصف مصر ، ويحدد جومار مكانه بالقرب من القنطرة الجديدة (وصف

مصر ، ص ٢٣٠) أما بوتى الذى يورده فى قائمته برقم (٩) فيذكر أن هذا الحمام قد ذكر فى قائمة وصف مصر ج ٦ ، لكنه أخطأ فى ذلك . كما ورد ذكر هذا الحمام كذلك فى خطط على باشا مبارك ، ج ٤ ، ص ٦٥ . وقد اندثر الآن هذا الحمام .

٣ - حمام العربى : ذكر فى وصف مصر تحت اسم « حمام » pain فقط لكن بوتى الذى يورده فى قائمته برقم (٤) يذكره باسمه الحالى . ولا يزال هذا الحمام موجودا لليوم (١٠٤ شارع جامع الأحمر) .

٤ - حمام البابا : وصف مصر 18 U 9 ويذكر بوتى أن بوابة هذا الحمام فى القرن ١٨ كانت بوابة حجرية وتفلق من أعلى إلى أسفل . ويرد ذكره فى خطط على باشا ج ٤ ، ص ٦٦ . وقد اختفى هذا الحمام الآن .

٥ - حمام البابين : وصف مصر 210 E 7 لكن لم يرد ذكره عند بوتى . وقد اندثر هذا الحمام .

٦ - حمام باب الوزير : ورد ذكره فى أرشيف المحكمة الشرعية من صام ١٦٩٢ (ص ٨٥) دفتر ٨٥ . ص ٨٥ ، و (٤٨٥) ، وذكر بخط على باشا ج ٤ ، ص ٦ ، وبرقم ٣٤ فى قائمة بوتى الأولى . يمد هذا الحمام صالحا للاستعمال .

٧ - حمام بيبريس : وصف مصر : 378 L 7 ويرد فى قائمة بوتى برقم ٥٩ كما يذكر بوتى فى هامش (١) أن هذا الحمام قد اختفى .

٨ - حمام لم يرد له اسم معين فى شرح خريطة وصف مصر ج ٦ . وقد اختفى هذا الحمام .

٩ - حمامات لم ترد لها أسماء معينة فى شرح خريطة وصف مصر ج ٦ 346 G 15 وقد اختفت كل هذه الحمامات .

١٠ - حمام البيسرى : وصف مصر 308 H 6 . ويرد ذكره فى خطط على باشا ج ٤ ص ٦٦ وتذكر المخطط أن موقعه كان فى بداية سوق السمك كما تذكر نقلا من القرىزى أنه قد انتهى قبل ١٦٩٨/١٦٩٩ . وقد اندثر هذا الحمام .

١١ - حمام البارودية : وصف مصر 17 N 10 ، ويرد ذكره فى خطط على مبارك باشا ج ٤ ص ٦٦ ويرد فى قائمة بوتى برقم ٢٥ ويصف بوتى بوابته والنقوش المدونة عليه فى القرن الثامن عشر والتي تحدد تاريخ بنائه (١١٥٠ هـ / ١٧٣٧ - ١٧٣٨ م) . ويذكر اندمرداشى فى مخطوطه الدرر المصانة أن زوجة إبراهيم كتخدا المتوفى سنة ١٧٥٤ ابنة البارودى قد أنشأت هذا الحمام فى باب الخرق بالتقرب من بيتها . وما يزال هذا الحمام قائما اليوم .

١٢ - حمام بشتك : وصف مصر 15 S 6 وهو خاص بالسيدات . ويذكر بوتى (ص ٥٨ هامش ١) أن هذا الحمام قد اختفى .

١٣ - حمام بشتك (للرجال) وصف مصر 11 S 6 وحسبما يذكر على باشا (الخطط ج ٤ ، ص ٦٦) فإن هذا الحمام والحمام السابق كانا يرفقان باسم حمام مصطفى كتخدا ، ويشير بوتى (ص ٥٨ هامش ١) إلى اختفاء هذا الحمام .

١٤ - حمام الذهبى : وصف مصر 356 D 6 ، خطط على باشا (ج ٤ ص ٦٨) ، قائمة بوتى (رقم ٥) . وقد هدم هذا الحمام منذ عشرينيات منه نقل أسوار القاهرة .

١٥ - حمام درب الأحمر : وصف مصر 247 N 6 ، خطط على باشا (ج ٤ ص ٦٧) ، قائمة بوتى (رقم ٢٧) . وما يزال هذا الحمام موجودا لليوم .

١٦ - حمام درب الجمالين : وصف مصر 48 R 10 ، خطط على مبارك (ج ٤ ص ٦٧) ، ويشير بوتى (ص ٥٩ هامش ١) إلى اختفاء هذا الحمام .

١٧ - حمام درب السعادة : وصف مصر 1 M 9 وهو على وجه التقريب الحمام الذى بناه حوالى عام ١١٤٠/٢٧-١٧٢٨ م أحمد شوربجى ابن يوسف فى درب السعادة بالتقرب من المحكمة (وصف مصر 2 M 9) فى درب السلطانى (أحمد شلبى ص ٢١٠) . وقد اختفى هذا الحمام .

١٨ حمام الدود : وصف مصر 83 Q 7 خطط على بشا (ج ٤ ص ٦٨) ، قائمة بوتى (رقم ٣١) . ويشير بوتى إلى بوابة هذا الحمام

المنية على الطراز العثماني (ص ٥٨) التي تشهد على حدوث ترميمات لهذا الحمام في هذه الفترة إذ ورد ذكر لهذا الحمام عند المقرري (ج ٢ ص ٨٥) ولا يزال هذا الحمام قائما حتى اليوم .

١٦ - حمام الأفندي : وصف مصر 266 H 5 ، خطط على مبارك (ج ٤ ص ٦٥) ، قائمة بوتي (رقم ١٥) . ويشير على مبارك الى أن هذا الحمام هو نفسه حمام القاضي الذي ذكره المقرري (ج ٢ ص ٨٣) ، وقد وردت اشارات كثيرة الى هذا الحمام باسم حمام القاضي (أحمد شليبي ١٧٢ ، الجبرتي ، ج ١ ، ص ١٣٠) وأحيانا كان يشار اليه باسم حمام سادنا القضاة (المحكمة الشرعية ، عربي ، دفتر رقم ٧٠ ، ص ٨٧ ، عام ١٦٩٤) . وقد اختفى الآن هذا الحمام .

٢٠ - الحمام الجديد : وصف مصر 164 Q 5 ويلدكر بوتي (ص ٥٧ هامش ١) أن هذا الحمام قد اختفى .

٢١ - الحمام الجديد : وصف مصر 221 K 8 ويشير بوتي (ص ٥٩ هامش ١) الى اختفاء هذا الحمام . ولعله يشير الى الحمام الجديد الذي بنى في بداية القرن ١٨ (إيجل عام ١٧٣٦) على يد بيك زادا في دربين السادة بباب المرق (القينال ، مجموع تقييد ، مخطوط بغيانا) وهو نفسه حمام التلات الذي يذكره على باشا (المخطط ج ٤ ص ٦٦) والذي يرى على باشا أنه هو نفسه حمام صاحب الذي ذكره المقرري (ج ٢ ص ٨١) .

٢٢ - الحمام الجديد : ولا يذكر وصف مصر سوى كلمة bain « حمام » . 333 E 13 في نفس المكان الذي يحسده فيه بوتي « الحمام الجديد » ويورده في قائمته برقم (١) ويورده على باشا في خطته (ج ٤ ص ٦٧) . ولا يزال هذا الحمام موجودا الى اليوم ويعرف باسم حمام باب البحر (١٠٥ شارع باب البحر) .

٢٣ - الحمام الجديد : وصف مصر 178 T 12 ، قائمة بوتي (رقم ٣٥) . ويطلق عليه كل من بوتي وعلى باشا اسم حمام الدرب الجديد . وهو الحمام الذي بناه محرم أفندي في موقعة اللالا حوالي عام ١٧٢٧ (أحمد شليبي

١٢٧ ، ٢١٠) ، وقد ورد ذكره في خطط على باشا (ج ٤ ص ٦٧) . ولا يزال هذا الحمام موجودا اليوم .

٢٤ - حمام الجبالية : وصف مصر 291 L 6 ويرد في قائمة بوتي برقم ٢١ وباسم حمام الجبلي ، وحسبما يذكر على باشا فانه هو نفسه حمام الجويني الذي ذكره المقرري . ولم يعد هذا الحمام صالحا للاستعمال .

٢٥ - حمام الحيزية : وصف مصر 78 M 11 وقد اختفى هذا الحمام .

٢٦ - حمام الفورية : وصف مصر 403 L 6 وتذكر إحدى وثائق المحكمة انشريعة (عسكرية ، دفتر ٦٨ ص ١٩١) أن حمام الفورية كان يعرف باسم حمام الأفندي . وحسبما يذكر على مبارك فقد بنى هذا الحمام في زمن السلطان المبارك وأطلق عليه أولا اسم حمام العرايس . ويشير بوتي في مؤلفه أن هذا الحمام قد أصبح مجرد خرائب . وقد اختفى هذا الحمام الآن .

٢٧ - حمام خان الخليل الصغير : وصف مصر مصر 201 K 5 وقد اختفى هذا الحمام اليوم .

٢٨ - الحمام الحريف : وصف مصر 130 T 8 وهو يقع في نفس موقع الحمام رقم ٢٧ في قائمة بوتي الذي يسميه باسم حمام الألفي . ومع ذلك يذكر بوتي (ص ٦١ هامش ١) أن حمام الحريف قد اختفى . ويرد ذكر حمام الألفي في خطط على مبارك (ج ٤ ، ص ٦٦) . وهذا الحمام الآن مجرد خرائب .

٢٩ - حمام الخراطين : وصف مصر 169 K 6 ، خطط على مبارك (ج ٤ ، ص ٦٩) ، قائمة بوتي (رقم ١٧) ، ويذكره بوتي باسم حمام الصناديقية ، وحسبما يذكر على باشا فانه هو نفس الحمام الذي تحدث عنه المقرري (ج ٢ ص ٨٣) . وقد اختفى اليوم هذا الحمام .

٣٠ - حمام الخراطين : وصف مصر 286 F 8 ، خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٦٧) ، قائمة بوتي (رقم ٦) . وهذا الحمام هو أحد الحمامات التي يكثر تردد ذكرها في حجج دار المحفوظات . وفي إحدى هذه الحجج التي يعود

تاريخها الى عام ١٧٩٦ (محفلة ٨ ، حجة ٧٠١) ورد ذكره باسم « حمام ابن خليل المعروف حاليا باسم حمام الخراطين » . لكن كل الحجج الأخرى والتي تعود أقدم واحسدة منها الى عام ١٦٨٠ (المحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٧٦ ، ص ٥٣) تذكره باسم حمام الخراطين . وقد اختفى الآن هذا الحمام .

٣١ - حمام الخريطلى : وصف مصر 282 S 13 ، ويذكره بوتي في قائمته برقم ٢٣ وباسم حمام الناصرية ، ويسميه على باشا في خطه (ج ٤ ص ٧١) بنفس الاسم وهو الاسم الذى صار يعرف به حتى اليوم . وهذا الحمام مغلق حاليا .

٣٢ - حمام الحسينية : لم يرد ذكر هذا الحمام فى شرح خريطة وصف مصر ، لكنه ورد مرات كثيرة فى حجج المحكمة الشرعية (وخصوصا دفتر ٨٠ ص ٦٧ ، عسكرية ، ١٦٨٦ وكذلك دفتر ٨٥ ص ٤٨٥ ، عسكرية ، ١٦٩٢) . وقد ذكره جومار (ص ٦٨٤) باسم حمام الحسينية . ولعله يقصد حمام البشرى الذى يرد برقم (٢) فى قائمته بوتي ، وحسبما يذكر على باشا فى خطه (ج ٢ ، ص ٦) فان حمام البشرى هذا هو حمام الحبالين الذى ذكره ابن اياس (يذائع الزهور ، استنبول ، ١٩٣٢ ، ج ٥ ، ص ١٥) عام ١٥١٦) ولا يزال هذا الحمام قائما لليوم (٨ شارع الحسينية) .

٣٣ - حمام الحصرية : ورد ذكر هذا الحمام عند التنبالى (ص ١٤٨ ، عام ١٧٢٦) الذى يستخدم كذلك اسم حمام الحصرى (ص ١٤٧) كما ذكره الدمرداشى فى ص ٣١٥ . ويذكره على باشا فى خطه (ج ٤ ، ص ٦٧) ويورده بوتي فى قائمته برقم (٤٠) ، ويشير اليه كلاهما باسم حمام درب الحصر ، وكما يذكر على باشا ، فقد بنى هذا الحمام خوشقدم الاحمدى فى القرن الرابع عشر (الخطط ج ٤ ، ص ٦٧) ولم يعد هذا الحمام صالحا للاستعمال .

٣٤ - حمام ابراهيم بك : وصف مصر 91 Q 8 . لم يعد هذا الحمام موجودا .

٣٥ - حمام ابراهيم جاويش : بنى هذا الحمام بعد عام ١٧٢٣ فى باب الخرق (احمد شلى ص ١٢٧) ولم نثر على اثر لهذا الحمام فى الحى المشار اليه .

٣٦ - حمام الكفخية : وصف مصر 292 K 13 ويذكره على مبارك باسم حمام الكفخيا (الخطط ، ج ٤ ، ص ٧٠) ويسميه الجبرتي (ج ٣ ، ص ٢٣) باسم اقرب الى الصواب هو حمام عثمان كتنخدا . وقد بنى هذا الحمام قبل عام ١٧٣٦ على يد عثمان كتنخدا القازدغلى الذى شيد كذلك المسجد الذى لا يزال قائما فى الطرف الجنوبي الغربى للأزبكية . وقد ورد ذكر لهذا الحمام عند اقبينالى واحمد شلى فى اضافات هامشية (ص ص ١٨٤ ، ١٢٧ على الترتيب) . وقد ذكر بوتي (ص ٥٩ هامش ١) ان هذا الحمام قد اختفى .

٣٧ - حمام الكلاب : وصف مصر 13 L 9 . ولعله هو نفس حمام الأمير حسين الذى ذكره احمد شلى (١٧٢) والجبرتي (عجائب الآثار ، يوليا ، ١٢٩٧ ، ج ١ ، ص ١٣٠) وقد ذكر الجبرتي أيضا اسم حمام الكلاب بمناسبة الكلام من أحداث متأخرة جدا (١٨٠١/١٢٩٧) ولكن دون أن يحدد مكانه (ج ٣ ، ص ١٤٥) وحسبما يذكر على باشا . الذى يورده باسم حمام البنات ويشير الى اختفائه ، فان انادى بنى هذا الحمام هو نفس الشخص الذى بنى جامع الفخرى .

٣٨ - حمام كولوخل : وصف مصر 118 Q 9 ويذكر بوتي (ص ٦١ هامش ١) أن هذا الحمام قد اختفى .

٣٩ - حمام المقاصيص : وصف مصر 37 I 6 ، خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٧٠) ، قائمة بوتي (رقم ١٦) ، وكما يذكر على باشا فهو نفس حمام الخشبية الذى ذكره المقرئى (ج ٢ ص ٨٢) ولا يزال هذا الحمام موجودا لليوم ويقع عند مدخل شارع المقاصيص .

٤٠ - حمام مرجوش : وصف مصر 185 F 7 ومرجوش هو الاسم الشعبى للسوق الذى يوجد به هذا الحمام . وفى بعض الحجج يسمى هذا الحمام باسم اقرب الى الصواب هو حمام امير الجيوش (على سبيل المثال حجج المحكمة الشرعية ، دفتر ٨٠ ، ص ٧٦ ، عسكرية ، ويرد ذكر فى خطه على باشا (ج ٤ ، ص ٧١) ويورده بوتي فى قائمته برقم ٨ ويذكر أنه كان يسمى باسم حمام الملاطيل . وكما يذكر على باشا فانه هو نفسه حمام سويد الذى يذكره

المقريري (ج ٢ ، ص ٨٢) . وقد رعم هذا الحمام قرب نهاية القرن ١٨ (١٧٨٠/١١٩٨ هـ) ولا يزال هذا الحمام قائما لليوم .

٤١ - حمام مرزوق : وصف مصر 187 دون تحديد للمربع وان كان يرجع انه مربع T 11 وفي إحدى حجج دار المحفوظات سمي باسم حمام الشيخ مرزوق (محظفة ٤ ، حجة ٣٧٩ ، عام ١٧٧٧) ويذكر على باشا مبارك في خططه (ج ٤ ص ٧٠) ان الذي بنى هذا الحمام هو الشيخ حسين آغا النجاشي ، ويذكر بوتى (ص ٦١ هامش ١) ان هذا الحمام قد اختفى في أيامه (أى في زمن بوتى) .

٤٢ - حمام المصيفة : وصف مصر 222 K 5 الجبرتي (ج ٣ ، ص ٣١٤) ، قائمة بوتى (رقم ٢٢) وحسبما يذكر على باشا فان هذا الحمام هو نفس حمام القفاصين الذي ذكره المقريري (ج ٢ ص ٨٤) . وهذا الحمام ما يزال موجودا لليوم .

٤٣ - حمام المؤيد (للرجال) : وصف مصر 353 M 7 ويذكر في خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٧١) وفي قائمة بوتى برقم ٢٤ . ويذكر على باشا ان هذا الحمام (والحمام الذى يليه) قد شيدهما السلطان المؤيد بعد ان انتهى من بناء مسجده . ولم يعد باقيا منه اليوم سوى حجرة تقع الى الغرب من جامع المؤيد .

٤٤ - حمام المؤيد (للسيدات) : وصف مصر ويرد ذكره في خطط على مبارك (ج ٤ ، ص ٧١) ، وفي قائمة بوتى برقم ٢٤

٤٥ - حمام المجاورين : وصف مصر 179 K 5 ويرد في خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٦٧) وفي قائمة بوتى برقم ٢٠ . ويسمى عندهما باسم حمام الحلوجي . وقد اختفى هذا الحمام .

٤٦ - حمام الموسكي : وصف مصر 236 L 9 انظر كذلك الجبرتي (ج ١ ، ص ١٢٠) ، ج ٣ ، ص ١٦٠) . ولم يعد هذا الحمام موجودا .

٤٧ - حمام مصطفى بك : وصف مصر 186 T 9 ٤٨ - حمام مصطفى بك : وصف مصر 195 T 9 ويشير بوتى (ص ٦١ هامش) الى اختفاء هذين الحمامين .

٤٩ - حمام النعاسين : وصف مصر 248 I 6 ويشير اليه على مبارك باشا (المخطط ، ج ٤ ، ص ٧٠) باسم حمام قلاوون ويورده بوتى في قائمته برقم ١٣ ويشير اليه باسم حمام قلاوون المسمى

باسم حمام النعاسين . وهو كما يذكر على باشا مبارك نفس حمام السبايط الذي ذكره المقريري (ج ٢ ، ص ٨٠) . ولا يزال هذا الحمام موجودا لليوم .

٥٠ - حمام قيسون (للسيدات) : وصف مصر 17 R 6 ولم يعد هذا الحمام موجودا .

٥١ - حمام قيسون (للرجال) : في جميع حجج المحكمة اشعرية ، حيث عثرنا على اسم هذا الحمام وجدناه يسمى باسم حمام قوصون ، عام ١٦٨٦ هـ عسكرية ، دفتر ٨٠ ، ص ٧٦ ، وعام ١٧٩٨ (دفتر ٢٢٨ ، ص ١٠٢) وفي قائمة بوتى (برقم ٢٩) يسمى حمام السروجية المسمى باسم حمام الجارية ، ويذكر على باشا (المخطط ، ج ٤ ، ص ٦٨) ان حمام السروجية هذا هو نفسه حمام قنابل السباع الذي ذكره المقريري والذي كان يقع بجانب مسجد قوصون (ج ٢ ، ص ٨٥) . ويذكر جومار (ص ٦٨٥) حمام السروجية كواحد من الحمامات ذائعة الصيت في القاهرة . وهذا الحمام الذي تركته جمعية المحافظة على الآثار ١٩٤٠ لصيوره (نشرة جمعية المحافظة على الآثار ، ص ٣٨ ، ص ٢٧٧) قد اختفى اليوم .

٥٢ - حمام قيسون (للرجال) : وصف مصر 23 Q 6 وكان هذا الحمام يقع حسب شرح خريطة وصف مصر غير بعيد من الحمام رقم ٣٠ في قائمة بوتى (بصم يشترك) . ويسجل بوتى (ص ٥٩ هامش ١) ان حمام قيسون هذا قد اختفى .

٥٣ - حمام القلمة : وصف مصر 85 S 3 لم يرد ذكر لهذا الحمام في قائمة بوتى .

٥٤ - حمام قناطر السباع : وصف مصر 99 M 12 وقد اختفى هذا الحمام .

٥٥ - حمام قراييدان : وصف مصر 80 U 5 بناء محمد باشا سنة ١١١٢ هـ - ١٧٠٠ - ١٧٠١ م (كتاب تراجم الصواعق ، مخطوط ، دار الكتب ، القاهرة برقم ٢٢٦٩ ، ص ٩٦٩) ، ويرد ذكر لهذا الحمام عند أحمد شلبي (ص ٤٠ ، ج ١ ، ص ١٢٧ ج ٢) وكذلك عند الجبرتي (ج ١ ، ص ٣٠) . وقد أورد وصف مصر تصميم هذا الحمام (لوحة رقم ٤٩) وقد أشار اليه جومار (ص ٦٨٥) وقد اختفى هذا الحمام .

٥٦ - حمام القزازين : وصف مصر 37 L 9 وهو يشغل نفس المكان الذي يشغله الحمام رقم ١٨

٩٠٦ - ١٥٠٦ على يد السلطان الغوري ، وعلى هذا فان ما تم قبل عام ١٧٢٥ بقليل لا يبدو أن يكون مجرد ترميم أو إعادة لبنائه ، ولا يزال هذا الحمام يصل لليوم .

٦٤ - حمام الشمراوى : وصف مصر 288 F 8 وعند علي باشا « الخطط » ج ٤ ، ص ٦٩ ، وكذلك فى قائمة بوتى « رقم ٧ » نجد اسم حمام الشمراوى وهو ما وجدناه أيضا فى حجج المحكمة الشرعية التى ترجع الى عام ١٦٦٣ « عربية » دفتر ٤٩ ، ص ٢٨٨ ، وقد اختفى هذا الحمام .

٦٥ - حمام الصوافة : وصف مصر 320 G 5 وهو يقع فى نفس المكان الذى يوجد فيه الحمام رقم ١٠ فى قائمة بوتى والذى يحمل اسم حمام سعيد السعادة . ويذكر علي باشا « الخطط » ج ٤ ، ص ٦٨ ، حمام سعيد السعادة هذا ويشير الى أنه هو نفس حمام الصوفية الذى ذكره المقرئى « ج ٢ ص ٨٥ » . وفى زمن علي باشا كان هذا الحمام يسمى حمام الجمالية ، ويرد هذا الاسم نفسه عند القينالى « ١٩٩ ج ٢ » بمناسبة تعرضه لبعض حوادث ١٧٢٣ . ولا يزال هذا الحمام موجودا لليوم .

٦٦ - حمام الست مسكينة : وصف مصر وكان يقع هذا الحمام فى نفس مكان الحمام الذى يضمه بوتى حمام الخليفة « رقم ٤٢ فى قائمته » . ويشير اليه علي باشا كذلك بهذا الاسم ويصده من بين الحمامات القديمة فى القاهرة « الخطط » ج ٤ ، ص ٦٧ ، وقد توقف استخدام هذا الحمام .

٦٧ - حمام الشكالية : وصف مصر 3 T 6 وهو بلاشك نفس الحمام الذى يذكره بوتى فى قائمته برقم ٣٩ باسم حمام المطارين والذى كان يقع فى نفس المكان ، ويرد ذكره فى خطط علي باشا « ج ٤ ، ص ٧٠ » . ولا يزال هذا الحمام قائما لليوم .

٦٨ - حمام الشكالية : وصف مصر 7 T 6 وقد اختفى هذا الحمام .

٦٩ - حمام السكرية : وصف مصر 253 M 6 خطط علي باشا « ج ٤ ، ص ٦٩ » ، قائمة بوتى « رقم ٢٣ » . ويوضع هذا الحمام فى قائمة الآثار الاسلامية تحت رقم ٥٦٦ ، ويعود تاريخه الى القرن الثانى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) . ويلاحظ علي باشا أن المقرئى كان يشير اليه على

فى قائمة بوتى ، أى حمام القزازية ، ومع ذلك فان بوتى يذكر (ص ٥٩ هامش ١) أن حمام القزازين « الذى ورد ذكره فى قائمة وصف مصر » قد تهدم وقد ذكره علي باشا « الخطط ج ٤ ، ص ٧٠ » ولم يعد هذا الحمام صالحا للاستعمال .

٥٧ - حمام القبطان : وصف مصر 177 G 7 وفى احدى حجج المحكمة الشرعية التى يعود تاريخها الى ١٦٨٦ يرد ذكره باسم حمام قابودان « عسكرية » ٨٠ ، ص ٧٦ ، وقد اختفى هذا الحمام .

٥٨ - حمام الرملية : ويذكر احمد شلبي أثناء كلامه عن حادث يعود تاريخه الى عام ١٧٢٣ أن هذا الحمام « قد أنشئ حديثا » (ص ١٢٧) ، ولابد أن هذا الحمام كان قريبا من مربع T 5 لكننا لم نعثر له على أثر .

٥٩ - حمام السبع قاعات : وصف مصر 118 K 7 وحسبما يذكر علي باشا « الخطط » ج ٤ ، ص ٦٨ فهو نفسه حمام ابن عيسود الذى ذكره المقرئى « ج ٢ ص ٦٨ » ، وربما كان هو نفس حمام السجاعي الذى ورد ذكره فى احدى حجج دار المعفوفات التى يعود تاريخها الى عام ١٧٩٠ « محظفة ٧ ، حجة ٥٨٢ » ، ويقال انه كان يقع خارج السبع قاعات وعند بداية حارة اليهود ، وهو موقع يتفق على وجه التقريب من موقع حمام السبع قاعات .

٦٠ - حمام الصليبية : وصف مصر خطط علي باشا « ج ٤ ، ص ٦٩ » ، قائمة بوتى « رقم ٢٨ » وحسبما يذكر علي باشا ، فقد بناء الامير شيخو حوالى عام ١٣٥٥ ، ولا يزال هذا الحمام يعمل للآن .

٦١ - حمام الصليبية (للسيدات) : وصف مصر 116 U 7 وقد بناء كذلك ، كما يذكر علي باشا الامير شيخو ، وقد اختفى هذا الحمام .

٦٢ - حمام الصليبية : وصف مصر 117 U 7 وقد اختفى هذا الحمام .

٦٣ - حمام الشرايبي : وصف مصر 314 K 6 وحول هذا الحمام يكتب جومار « ص ٦٨٤ » يقول : « هو حمام ضخم ، بناء تاجر مغربى ثرى ، هو نفس الرجل الذى بنى الحزاوى » ومشيد هذا الحمام هو بلا شك التاجر محمّد دادا الشرايبي الذى شيد قبل عام ١٧٢٥ وكالة الشرايبي . ويرد ذكر هذا الحمام فى خطط علي باشا « ج ٤ ، ص ٦٩ » ، كما يرد فى قائمة بوتى برقم ١٩ . وحسبما يذكر علي باشا ، فان هذا الحمام قد أنشئ بعد عام

الشرعية ، عسكرية ، دفتر ١٠٤ ، ص ٢٢٩) ويرد في خطط على باشا (ج ٤ ، ص ٧٠) وفي قائمة بوتى (برقم ٤١) ويشير بوتى الى بوابته الحجرية التى تغلق من اعل لاسفل والتى تعود الى العهد العثماني ، ولا تزال بوابته موجودة لليوم وان كان الحمام نفسه مهجورا .

٧٥ - حمام الوالى : يذكر في أحد هوامش شرح خريطة وصف مصر ان هذا الحمام يقع بالقرب من رقم 340 N 7 (وهو رقم لم يسجل على خريطة وصف مصر عن القاهرة) ، ويحدد الجبرتي (ج ١ ، ص ١٨٢) موقعه عند طسرف قصبة رضوان . الشارع الذى يبدأ من باب زويلة متجها نحو الجنوب ، ويذكره جومار (ص ٦٨٤) كحمام غنيم للرجال . ومن الواضح انه هو حمام القريبية الذى يذكره بوتى في قائمته برقم ٢٦ والذى يشغل نفس الموقع . وقد ذكره على باشا بهذا الاسم (المخطط ، ج ٤ ، ص ٧٠) . ولا يزال الحمام موجودا لليوم .

٧٦ - حمام اليهود : وصف مصر 255 H 7 وفي قائمة بوتى (رقم ١٢) تجد اسم حمام حارة اليهود . تحسبها يذكر على مبارك باشا فان حمام حارة اليهود هذا قد بناه الامير عثمان كتحفدا ، مشيد جامع الكتخدا (قبل عام ١٧٣٦) . (انظر ما سبق ان قلناه عن الحمام رقم ٣٦ الوارد في قائمتنا هذه) . وقد اختفى هذا الحمام .

٧٧ - حمام يزبك : وصف مصر 170 I 11 وهو بلاشك حمام العتبة الخضراء الذى يذكره على باشا (المخطط ، ج ٤ ، ص ٧٠) . والذى شيده الامير ازبك الذى بنى بالقرب منه مسجدا . وقد اختفى هذا الحمام عند إعادة تخطيط الأزبكية (على باشا مبارك ، المخطط ج ٤ ، ص ٧٠) (٩) .

ثالثا : استقلال الحمامات

من طبيعة الامور ان تختلف القيمة التجارية للحمامات تبعا لأهميتها وتبعا لموقعها ، ولذا فان تلك الأرقام القليلة التى استطعن الحصول عليها من أرشيف القاهرة والتى نقدها فيما يلى ليست لها سوى قيمة استدلالية .

الدوام باسم حمام الفاضل * وقد ورد ذكر هذا الحمام عند احمد شلبي (١٢٧ مجلد ٢) بمناسبة حديثه عن بعض حوادث ١٧٢٣ . ولا يزال هذا الحمام يعمل لليوم .

٧٠ - حمام السلطان الكبير : وصف مصر 282 H 6 ونجد في حجج المحكمة الشرعية (عسكرية ، دفتر ٨٠ ، ص ٧٦ ، عام ١٦٨٦) اسم حمام السلطان اينال (دار المحفوظات ، محفظة ٩ ، حجة ٧٥٠ ، عام ١٧٩٩) . ويصود تاريخه الى عام ١٤٥٦/٨٦١ م . ويورده بوتى في قائمته برقم (١١) باسم « حمام البيسرى المسمى باسم حمام السلطان » خالفا على ما يبدو بينه وبين الحمام الذى أوردناه برقم (١٠) في قائمتنا هذه . وفي الواقع فان بوتى يشير لهذا باسم « حمام البيسرى أو السلطان الوارد في وصف مصر (ج ٧ برقم ٢٨٢) » . لكن وصف مصر يذكر على حدة كلا من حمام السلطان الكبير (برقم ٢٨٢) وحمام البيسرى (برقم ٣٠٨) . ولا يزال الحمام موجودا لليوم .

٧١ - حمام سنقر : وصف مصر 70 P 10 خطط على باشا (ج ٤ ص ٦٩) . قائمة بوتى (رقم ٢٨) . وقد اختفى هذا الحمام .

٧٢ - حمام سوق السلاح : لم يرد اسمه في شرح خريطة وصف مصر . لكن جومار يذكره (ص ٦٨٤) كواحد من أهم حمامات القاهرة (للرجال) . وقد ورد ذكره في إحدى حجج المحكمة الشرعية التى يصود تاريخها الى عام ١٦٩٢ (عسكرية ، دفتر رقم ٨٥ ، ص ٤٨٥) . وربما كان هو الحمام الذى أنشاه مصطفى باشا (١٥٦٠ - ١٥٦٣) كما يذكر احمد شلبي (ص ٥ مجلد ٢) . ولابد انه كان يقع من مربع R 8 . وقد ذكره على باشا كذلك باسم سوق السلاح (المخطط ، ج ٤ ، ص ٦٩) .

٧٣ - حمام الطنبلي : وصف مصر 318 D 8 وهذا الحمام « البالغ الضخامة والخاص بالرجال فقط » (جومار ، ص ٦٨١) يتردد ذكره كثيرا في أرشيف القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر . وقد كتب عنه باسكال كوست Pascal Coste ملخصا ضافيا ، وورد في خطط على باشا (ج ٤ ص ٧٠) وفي قائمة بوتى (برقم ٢) . ولا يزال هذا الحمام موجودا لليوم .

٧٤ - حمام طولون : لم يرد ذكره في كتاب وصف مصر ، وهو بالتأكيد « الحمام الموجود بخط طولون » كما تذكر إحدى حجج عام ١٧١٣ (المحكمة

السنة	اسم الحمام	قيمة الحمام التجارية
١٧١٣	حمام في حي طولون	١٠٠٠٠٠ بارة
١٧٣٦	حمام في حي عابدين	١٢٥٠٠٠ بارة
١٧٨٧	حمام في حي مصر القديمة	١٧٦٠٠٠ بارة
١٧٩٤	حمام جدار مصر القديمة	٩٣٦٠٠ بارة
١٧٩٧	حمام في حي الصليبية	٧٨٠٠٠ بارة

فمتوسط قيمة الحمام اذن كانت لاتزيد عن ١٠٠٠٠٠ بارة الا بقليل وهو رقم ليس بالغ الدلالة اذا ما اخذنا في الاعتبار التدهور الذي كانت تعانيه قيمة البارة طوال القرن ١٨ . اما اذا نحن قدرنا القيمة التجارية للحمامات التي سبق ذكرها حسب قيمة « بارة ١٧٩٨ » فاننا نحصل على متوسط ١٩٥٠٠٠ بارة . هذا السعر يفوق أسعار معظم المحال ذات النشاط الاقتصادي في القاهرة في القرن ١٨ فيما عدا الوكالات (وكالة) فقط . واذا اخذنا في اعتبارنا قيمة المباني التي كانت تفسها الحمامات حتى « المتواضعة » منها ، مثل حمام قراميدان الذي يصفه جومار بذلك ، فان هذا السعر لا يبدو مبالغاً فيه . فقد كانت القيمة التجارية لأي محل متواضع تسبق في المتوسط ٦٠٠٠ بارة حوالي عام ١٧٩١ - ١٧٩٨ . وهذا الثمن المرتفع نسبياً للحمامات هي الذي يفسر لنا لماذا كانت ملكية الحمام في الغالب موزعة بين عدة اشخاص ، كانت حصة كل منهم لا تتجاوز عدة قرايط من مجموع ٢٤ قرايطاً .

وحسبما تذكره وثائق الأرشيف فانه يبدو ان الحمامات لم تكن تدار في الغالب بواسطة ملاكها أنفسهم ، وانما كانت توكل عادة الى مستأجرين يديرونها ويدفع كل منهم ما يخصه من الايجار . وكان الايجار شهرياً في العادة ، وان كانت مدة العقد أحياناً أطول من ذلك وكان من الممكن ان تصل لمدة ثلاثة أعوام . وكان المستأجر يأخذ على عاتقه الإصلاحات الطارئة ، وكذلك كان عليه ان يدفع ايجار الوقف المقام عليه الحمام في الغالب (١٠) . كما كان يمتلك معدات الحمام (الحيوانات) الأثاث أي بالدرجة الأولى السجاجيد والعرط والمخازم (مخزوم) . . . وقد تمكنا من العثور على بعض

المعلومات عن القيمة الايجارية في وثائق الأرشيف: ٢١٦٠٠ بارة سنوياً عام ١٦٦٨ حمام القصورية . ١٢٦٩٠ بارة ١٦٩٢ حمام درب الجماميز - ٢٢٦٦٦ بارة عام ١٦٧١ حمام الخراطين في باب الشعربية - ٣٦٠٠٠ بارة عام ١٧٩٥ حمام الخواجة في بولاق (١١) وهذه الأرقام قريبة من تلك التي يذكرها شاربول في وصف مصر « أن ايجار مبنى الحمام ، بدون أثاث من أي نوع ، يكلف المستأجر يومياً من ٦٠ - ١٨٠ بارة حسب موقع ومظهر وفخامة المبنى (١٢) ، وهذا مايعطى ايجاراً سنوياً يقدر بـ ٢١٠٠٠ الى ٦٣٠٠٠ بارة عام ١٧٩٨ . وكانت الايجارات التي تدفع عن الحمامات ترتفع نسبياً في بعض الأحيان اذا نحن قارناها بتوسط القيمة التجارية للحمامات ، واذا حولنا قيمة الايجارات التي ذكرناها للتو في بارات حسب قيمة البارة عام ١٧٩٨ ، فاننا نحصل على أرقام تبين أن متوسط الايجار السنوي كان يصل الى ٤٩٠٠٠ بارة وهو ما يعادل ١/٤ متوسط القيمة التجارية للحمام . فتابعنا الحمامات ، كما اذن حصلنا منها المربع الى حشد كبير ملاكها الذي كان يحصل على دخل مده قصيرة على تكاليف انشاء حمامه .

وكانت التجهيزات الداخلية للحمام في العادة متواضعة لحسد لا تسبب معه متاعب كبيرة للمستأجر . وفي هذا الخصوص كتب شاربول يقول : لا يلزم لتجهيز حمام بسيط سوى تسعانة بارة أما اذا أردنا تأثيثه بطريقة طيبة ، أي بطريقة تجعله في نفس مستوى أكبر عدد من حمامات المدينة فان ١٨٠٠٠ الى ٢٧٠٠٠ بارة تعتبر كافية ، ولا تصل تكاليف أفخم الحمامات تأثيثاً لأكثر من ٧٢٠٠٠ الى ٩٠٠٠٠ بارة (١٣) . . وهنا أيضاً نجد تقديرات شاربول تتفق مع البيانات التي وجدناها في وثائق الأرشيف (ما ما يلزم لتشغيل الحمام فكان كما يل : ماشية لجر السواقي (أطوار - جمع طور « ثور ») ولتنقل الوقود المستخدم في تسخين الماء ، أو اثني نحاسية) وقد بلغ ما كان يوجد من هذه الآتية في حمام الكلاب أحد عشر اناه يساوي الواحد منها ١٣٠ بارة .

مفارش وسجاجيد وصناديق وأخيرا فوط ومحازم (معزم) لرواد الحمام ، وكانت توجد بأعداد عديدة جدا فقد كان عدد الفوط في حمام القورية ٣٠ فوطه ، والمحازم ٣٨ معزما تبلغ قيمتها جميعا ٤٣٩ بارة ، ولم يكن ما يوجد بحمام الكلاب يزيد على ٤٠ فوطه و ٨٣ معزما تساوي لهما ١٥٣٧٧ بارة وأخيرا فقد كان بحمام الخواجة في بولاق ٨١ فوطه قيمتها ٣٢٤ بارة .

وكانت القيمة الاجمالية للأدوات الموجودة بالحمام - كما أمكننا تقديرها من دراسة العديد من تركات الحمامية (جمع حمامي) ضئيلة لحد ما : ١٣٠٠٠ بارة (حمام درب الجماعين سنة ١٦٩٠) - ١٦٩٣٧ بارة (حمام الكلاب سنة ١٦٩٢) - ١٢٧١٣ بارة (حمام المصبغة سنة ١٦٩٦) (١٤)

ان تلك البيانات التي قدمها شابرول هي التي تفسر لنا التفسير الذي كان يتناول مستشاري الحمامات المتواضعة وهي نوع الحمامات المنتشرة بالقاهرة .

وحيث نتعرض لعدد رواد الحمام في اليوم الواحد فان رقم ٥٠ - ٦٠ يبدو قريبا من الصحة اذا وضعنا في اعتبارنا ما سبق ان عرفناه عن كمية وعدد الفوط والمحازم المستعملة داخل الحمامات المختلفة . ويتراوح ما كان يدفعه العميل في هذا النوع من الحمامات بين ٨ ، ١٠ ، ١٥ بارة أى بمتوسط قدره ١١ بارة . وعلى هذا فان الدخل اليومي الناتج عن تردد ٥٥ عميلا كان يصل اذن الى ٦٠٥ بارة . ويذكر شابرول ان صيانة الأثاث تتكلف يوميا من ١٠ - ٤٠ مدينى . كما تتكلف اطعام الماشية ٢٠ مدينى وتسخن المياه من ١٢٠ - ١٨٠ مدينى يوميا . ومن الأرجح ان عدد العاملين بالحمام كان كبيرا لحد ما ، وقد قدر ايفليا جلبي عدد العاملين ب ٥٥ حماما ب ١٠٠٠ خادم و ١٢٠٠ م ذلك (دلاكين) ، أى بمتوسط ٤٠ عملا للحمام الواحد . وعلى هذا فرقم ١٢ - ١٣ خادما الذي يقدمه شابرول هو في الحقيقة بالغ التواضع

اذا أخذنا في الاعتبار تعدد العمليات الضرورية في الحمام (كالادارة الفنية ، والعناية بالزبائن) وفيما عدا حارس الحمام الذي كان يتقاضى وحده ٣٠ بارة يوميا ، فقد كان العاملون يحصلون على أجورهم على هيئة « نقشيش » (صبيان الحجره الأولى) أو يحصلون على ١/٢ متوسط ما كان يدفعه العميل عادة (العمال القائمون بالخدمة الداخلية) . وفى المثال الذي اخترناه فان مصاريف العاملين كان تصل الى أكثر من ٣٠٢ بارة . وحيث ان الأيجار السنوى كان يصل الى ٢١٠٠ بارة ، فان ايجار الحمام في اليوم يقدر ب ٦٠ بارة ، وحيث ان من الصعب تقدير استهلاك الأدوات ، وحيث ان هذه الأدوات - زيادة على ذلك - كانت عرضة للاهمال الناتج عن حركة الاستعمال اليومي - لذا فاننا لن نلقى لهذا الامر بالا في الميزانية العامة التي توصلنا اليها .

٦٥٠ بارة	دخل يومي
	مصاريف يومية :
١٠٠٠ بارات	صيانة الأثاث
٢٠٠ بارة	تفكيك المائتية
١٢٠٠ بارة	وقود
٣٠٠ بارة	مرتب الحارس
٣٠٢٥ بارة	أجور العاملين
٦٠٠ بارة	ايجار
	مجموع المصروفات اليومية
٤٥٢٥ بارة	
	الربح اليومي
٦٢٥ بارة	

وعلى هذا فان الربح اليومي للمتعهد القائم باستغلال حمام من النوع الصغير لم يكن ليتجاوز كثيرا ٦٠ بارة وهو دخل شديد التواضع ، اذ كان العامل البسيط يتقاضى يوميا عام ١٧٩٨ ٢٠ بارة وحيث كان حارس الحمام نفسه يتقاضى ٣٠ بارة في اليوم الواحد .

ولذا فليس ثمة ما يدعو للدهشة من ان نجد مستغل (مدير) الحمام الذي يدفع ايجارا لحمامه

الباشوات على سبيل المثال - بأنتسابه أحد الحمامات - إلى أن يربط اسمه بانجازات نافعة للامة (١٧) .

بعد تلك الملاحظات ، فإن المرء ليصدم حقيقة بذلك العدد الكبير نسبيا من الحمامات التي انشأها أو تملكها الكبار (الطبقة الأرستقراطية) . فمن بين ١١ حماما نعرف أسماء ملاكها: لأصليين فأننا لا نجد من بين هؤلاء الملاك سوى اثنين من المدنيين ، هما : تاجر البن محمد دادا الشرايبي (حمام رقم ٦٣) ، والحاج إبراهيم اللطيل (حمام رقم ٤٠) ، مقابل ٣ باشوات (مصطفى باشا ، حمام رقم ٧٢ ، سنان باشا ، حمام في بولاق ، محمد باشا ، حمام رقم ٥٥) و ٥ شخصيات تنتمي للفرق العسكرية الحاكمة : بيك زادة الذي تزوجت ابنته من حسن كتخدا القزدهلي ثم عثمان كتخدا القزدهلي ، حمام رقم ٢١ وإبراهيم جاويش ، حمام رقم ٣٥ ، ومصرم أفندي ، حمام رقم ٢٣ ، وأحمد جورجي ابن يوسف حمام رقم ١٧ ، وعثمان كتخدا القزدهلي ، حماما رقم ٣٦ ، ٣٧ .

وتذكر وثائق الأرشيف أسماء ملاك للحمامات العامة تتفق مع ما ذكرنا ، فقد كان من ممتلكات يوسف أغا البندات التي عرضت للبيع عام ١٦٨٧ حمام كائن في حي الحباينة. كما كانت تركه سليمان كورجي كتخدا من طائفة مستحلفان (الانكشارية) تشمل من بين ما تشمل من عقارات حماما كان يبيع هو الآخر في حي الحباينة (١٦٩٠ م) . كما كان حسين كتخدا الدماطي الذي صليت تركه عام ١٧٣٦ مالكا لحمام في حي عابدين ، وفي عمام ١٧٩٤ اشترت محبوبه بنت الأمير سليمان شورجي تفنكجيان (ابن محمد بك القفاري) من سليم الشربل ٣ قراريط في حمام بحي مصر افنديه ، وكذلك فان إبراهيم كتخدا مناول الذي توفي عام ١٧٩٧ مالكا لـ : ٣ قراريط في حمامين في خط الصليبيه ، وأخيرا فان إحدى وثائق الارشيف يفيد تشير إلى ان الست نعيمه زوجه مراد بك ذات في عام ١٨٠٠ مالكة لأحد للحمامات (١٨) .

والذي كان تطلق عليه الحجيح اسم « الحمامي » وأحيانا المدولب ، أن نجده هو وأمثاله في الغالب أناسا محدودي الثراء . وبالتأكيد فالحالات هنا تختلف ابتداء من المعلم شرف الدين الذي ترك بعد وفاته عام ١٦٦٤ تركه ضئيلة قدرت بـ ١٨٠٠ بارة إلى حالة مدولب حمام الكلاب حجازي ابن عمارة الذي قدرت تركته عام ١٦٩٢ بـ ١٤٦١٩٨ بارة والذي كان يعد من أغنياء القاهرة . ومع ذلك فان متوسط تركات ال ١٣ « حمامي ومدولب » التي وجدناها في أرشيف المحكمة الشرعية بين عام ١٦٣٢ و ١٧٩٨ لم يتجاوز ٢٥٢٩٢ بارة «حسب السعر الثابت » (١٥) وهي لا تزيد الا بنسبة ضئيلة عن متوسط تركات الحرفيين ، تلك الطائفة غير المحظوظة بالقاهرة ، كما أنه - أي متوسط تركات الحمامية - شديد التواضع بالنسبة لمتوسط تركات تجار القاهرة .

وفي هذه الحالة التي تشغل فيها الحمامات تلك المنزلة التي حددنا للتو مبلغ ما تعود به من نفع ، فقد يكون من المفيد أن نعرف على أولئك الذين كانوا يمتلكون رموس الأموال اللازمة لشراء الحمامات ويحصلون بالتالي على نصيب الأسد من أرباحها . ولكن ليس لدينا للأسف الا القليل من المعلومات عن ملاك الحمامات في نفس الوقت الذي تقدم فيه وثائق الأرشيف التي لدينا المزيد من المعلومات عن مستغل (مستأجر) هذه الحمامات : الحمامي أو المدولب .

ومن جهة أخرى فان بناء الحمامات كان يتم استجابة لدوافع إبعاد من أن تكون يقصد الربح وحده ، فالدوافع الدينية الخالصة تقصر نصفاة الكثير منها ، كالرغبة في أن يلحق بالمسجد ذلك المرفق الذي يعتبر مكملا طبيعيا له (١٦) ، أو كالحرص على ضمان دخول ثابتة لمؤسسة دينية أو خيرية من طريق إيقاف ريع بناء ما عليها . وفي أحيان أخرى قد نجد في ذلك - أي في الاهتمام بإنشاء الحمامات دليلا على اهتمام عقلية ما بالشئون الحضرية (شئون البلديات) ، كان يسمى أحد

رابعاً : التنظيم الطائفي عند الحمالية

يبدو أن التقاليد الطائفية (النقابية) عند الحمالية كانت قوية لحد كبير (١٩) إذ أنهم وحتى نهاية القرن ١٩ ، في وقت كانت الروابط الطائفية في كثير من الحرف قد ضعفت ، ظلوا يقومون باحتفالات « الشمع » * ، وكان يمارس هذا التقليد بالإضافة اليهم : الحذايون والحلاقون * ويفترض ج* باير الذي اكتشف هذه الظاهرة أن متانة العادات الطائفية تلك كانت تعود على الأرجح إلى أن سليمان بك الفارسي رئيس رؤساء الطوائف يعد على ** ، كان في نفس الوقت رئيساً خاصاً لطائفتي الحلاقين والحمالية ، كما ورد ذكره في واحد من أهم النصوص التي نتحدث عن الصادات الطائفية : كتاب الدخائر (٢٠) . إلا أن المقارنة بين مختلف النصوص التي تتعرض للفتوة ، التي تصور على أنها أساس لتنظيم الطوائف الحرفية في العهد العثماني بمصر هذه المقارنة تؤدي مع ذلك إلى الظن بأن السبب كان أكثر تمقيداً وإلى الظن كذلك بأن التقاليد الطائفية لم تكن تستمر في طريقها دون أن تعترضها بعض الإضطرابات والتناقضات (٢١) .

وفي الواقع فإن المخطوط الموجود بمكتبة جوته برقم ٩٠٣ يبين أن سليمان بك الفارسي ، أول شيخ نصبه على كان رئيساً لطائفة الحلاقين وأنه كان يرتبط به « كل من يمارسون فن الحلاقة بما فيهم الحمالية » (٢٢) ، ومع ذلك فإنه يبدو أن من المشكوك فيه أن تكون طائفة الحمالية مرتبطة على الدوام بشيخ يمثل هذا النفوذ ، ذلك أن آيا من النصوص الأخرى التي تتعرض لمسألة الفتوة والتي تجمع كلها على وصف سليمان بأنه شيخ الحلاقين لم توضح أن الحمالية كانوا يشاركون الحماليين في الزعامة الطائفية (٢٣) ، بل أن هذه المخطوطات جميعاً - على العكس من ذلك - تتفق على أن تجعل من محسن بن عثمان * وهو شخص مات قتيماً قال عن ١١٧ أو ١٧٠ عاماً ودفن في بغداد ، شسيخاً لنواطير (حراس) الحمام (٢٤) * وهنا نجد ما يفرنا على أن نفترض أن محسن بن عثمان

هذا كان في الواقع هو شيخ الحمالية وهذا ما يوضحه مخطوط مكتبة جوته رقم ٩٠٣ كتاب النخائر في نص آخر ، وهذا أيضاً ما ذكره إيفليا جليبي الذي كان على علم تام بهسذه المسائل سواء ما يتعلق بعمالية (حماميان) استانبول أو حمالية القاهرة * وحسبما يقول إيفليا جليبي فإن النواطير (ناطيران) كانوا تحت إمرة منصور بن قاسم * وهما يكن الأمر ، فما لا جدال فيه أن ثمة صلات طائفية وثيقة كانت قائمة بين الحمالية والحلاقين ، فقد كان الحمالية يسعون ضمن الحلاقين في المواكب التي كانت تنظمها الطوائف الحرفية في القاهرة والتي نقل إلينا إيفليا جليبي نظام ترتيب الطوائف فيها (٢٥) .

وتبين بعض النصوص التي اطلعنا عليها مؤخراً أنه كان ثمة طائفتان متميزتان ، واحدة للحمالية وأخرى للنواطير * ومع ذلك فإن وثائق الأرشيف التي اطلعنا عليها والتي يعود الجزء الأكبر منها إلى القرن ١٧ والقرن ١٨ لا تشير إلا إلى طائفة واحدة فقط هي الحمالية ، وإن كان من الصحيح أيضاً أنه إذا كانت حجج المحكمة لشرعية لم تورد ذكرها إلا لطائفة الحمالية (حماسي أو مدولب) فقد كان النواطير على درجة من الفقر لا يمكن معها أن تكون تركاتهم موضوعاً للتصفيّة أمام القاضي * وأخيراً فلا يذكر أهم المؤرخين (أحمد شلبي والجبرتي) سوى طائفة الحمالية * وربما كان ثمة خلط في بعض الأوقات بين الحمالية وممثلي الحرف الأخرى في داخل نفس السياج النقابي . فقد وجدنا على سبيل المثال ذكراً « لطائفة الفراسين والحماليين بمصر » بأحدى حجج دار المحفوظات بالقاهرة يعود تاريخها إلى عام ١٨٠٠ ، كما وجدنا ذكراً لطائفة « القهوجية والحماليين » بالقاهرة ومصر القديمة وبولاق والجيزة في قائمة Vincennes (برقم ١) عام ١٨٠١ . لكن هذا الشواهد تعود إلى تاريخ جد قريب ، إذ تعود إلى فترة الحملة الفرنسية على مصر ، كما يمكن لذلك أن تكون ناتجة عن تعديلات أدخلها الفرنسيون المحتلون لتبسيط إدارة الحرف بالقاهرة .

ان المعلومات التي استطعنا ان نجعلها عن مشايخ طائفة الحمامية من واقع ما جاء بصحيح المحكمة الشرعية غامضة وجزئية لحد كبير ، وحده لا يمكن منه استخلاص نتائج دقيقة . وما هي أسماء مشايخ هذه الطائفة التي أمكننا ان نعلمها أثناء تنقيبنا في الوثائق : الشمسسي محمد (١٦٦٣ م) ، احمد (١٦٨٦) ، الحاج رمضان (١٦٩٠) ، احمد بن احمد (١٦٩٢) ، الحاج محمد (١٦٩٦) ، الحاج رمضان (١٦٩٩) ، الحاج احمد ابن المرحوم الحاج محمد (١٧٢٨) ، الحاج احمد الركبندار ابن المرحوم الحاج محمد الركبندار (١٧٦٠ و ١٧٦١) ، الحاج بدوي ابن المرحوم الشيخ موسى الاجهوري (١٧٨٧) ، احمد ابن المرحوم الحاج بدوي (١٧٩١) ، الحاج عثمان فراش الأمير ابراهيم بك (١٧٩٤) ، الحاج علي حسن ابن المرحوم حسن (١٧٩٤) ، والملاحظات الوحيدة التي تدعمها هذه القائمة ، تقدم لنا فائدة جمة عند دراسة مشايخ الطائفة ، لكن هذه التبيانات ليست على الدوام خاصيات مميزة لطائفة الحمامية ، اذ ان مهام شيخ الطائفة لم تكن لها على الدوام شكلا مطلقا ، كما توضح ذلك حالة الحاج رمضان شيخ الطائفة عام ١٦٩٠ الذي استبدل به آخر بعد هذا التاريخ ليمرد من جديد شيخا للطائفة عام ١٦٩٩ . وكانت هذه الوظيفة في بعض الاحيان وراثية كما نلمس ذلك بوضوح في حالة الحاج بدوي شيخ الطائفة عام ١٧٨٧ وابنه احمد شيخ الطائفة عام ١٧٩١ وان كنا لا نعرف ما ان كان الأخير قد خلف اياه مباشرة .

ولم تكن طائفة الحمامية في تنظيمها الداخلي ، تختلف في شيء عن بقية الطوائف ، فكان شيخها - كما في معظم الطوائف - يماونه تقيب ، كما كانت ممارسة الحرفة تخضع لمعادن محددة ، فبخلاف ما كان على الحمامية أن يدفعوه لشيخ الطائفة عند تنصيبهم في مرتبة الأسطي ، ذلك للتنصيب الذي كان يتم في حفلة الشد (٢٦) ، فقد كان عليهم أن يدفعوا « الجدة » أو « الخلو » الذي يسمح لهم بممارسة المهنة في محل معين (٢٧) . وكان الجدك ضمانا لحائزه ضد أي ابطال لصلاحية

محل في الاستخدام المهني . وحيث أنه كان قابلا للأيلولة ، وكذلك للتنازل عنه ، فقد كان يسجل ضمن موجودات التركات وتوضع ذلك البيانات التي عثرنا عليها في بعض تركات الحمامية ، حيث كان الجدك بمثابة رأس مال مهني هام ، يجعل من الدخول إلى الحرفة أمرا عسيرا على غير أبنائها ، ففي تركة مدلول حمام الكلاب (١٦٩٢) التي بلغت ١٤٦٩٨ بارة ، كان الخلو يتصل وحده ٦٨٥٦٢ بارة أي ما يساوي حوالي نصف موجودات التركة ، ولذا فقد كان من الممكن تقسيم الخلو الى حصص كما كان يحدث بالنسبة للملكية الحمام نفسها ، فعلى سبيل المثال كان متعهد حمام درب الجماميز المتوفى عام ١٦٩٢ يمتلك ١/٤ خلو الحمام فقط أي ما يساوي ١٩٦٧٨ بارة من قيمة الخلو الاجمالية التي تبلغ ٧٨٧١٢ بارة ، وبعد ذلك بعدة سنوات ، في عام ١٦٩٩ ، لم تعد قيمة ١/٤ الخلو في هذا الحمام تساوي أكثر من ١٥٥٠٠ بارة ، ويمكن تقدير قيمة الخلو الاجمالية في هذه الحال بـ ٦٢٠٠٠ بارة (٢٨) ، والمقارنة بين هاتين القيمتين توضح أن ثمن الخلو يمكن أن ينخفض ، لكننا نلاحظ لسنا في وضع يسمح لنا بأن نصل الى كيفية تحديد هذه القيمة ، وتبعاً لآية ظروف كانت تتغير قيمة الجدك .

ومن جهة أخرى ، فاننا لم نجد في أي مؤلف ما يتطابق مع ما قدمه شاربول بخصوص السلطة القضائية التي كان شيخ الحمامية يمارسها على ٢٤ شيخا من شيوخ بعض الحرف الأخرى مثل الحمامية والجمالين والمغنيين والمسارين ... » . وحسبما يذكر شاربول فقد كان رئيس طائفة الحمامية « يقضي في الخلافات البسيطة التي تنشأ بين هذه الفئة من الناس فيما يخص بموضوع مهنتهم ، كما كان يتوجه اليه عند الحاجة للحصول على كثير من دوات العمل لغرض ما . وكان يفرض على تابعيه عديدا من الضرائب الصغيرة ، بعضها ثابت وبعضها الآخر طاري ، ولكي يحصل على هذا الامتياز ، فقد كان لزاما عليه أن يدفع لمختلف ضباط الأوجاقات آتاة لابنة ، نقدا أو عينا (٢٩)

وحسبما جاء بأحدث حجج المحكمة الشرعية التي يعود تاريخها الى عام ١٦٩٢ ، والتي تذكر بخلاف العوائد التي كان يجيبها الشيخ عادة من طائفته ، الحقوق المتنوعة لـ « مهتر باشي » ومن الممكن أن نفترض أن هذا الضابط ، ذا الرتبة المتواضعة ، كان قد مارس في زمن ما على الأقل سلطة الإشراف على الحمامية (٣٠) ، لكن الأمر المؤكد هو أن الحمامية ، شأنهم في ذلك شأن غالبية الطوائف ، كانوا خاضعين لسلطة أغسا الإنكشارية الذي كانت السلطات البوليسية التي في حوزته واسعة لحد كبير في القرن الثامن عشر . ويقدم لنا مؤلف أحمد شلبي مثالا محسوسا على الحد الذي وصلت اليه تلك الولاية البوليسية حين تحولت الى نظام للابتزاز المالي ، ففي عام ١٧٢٣ وعقب حادث تشبب بين « متمم » وصراف ، أمر

أغا الإنكشارية بأن ينادي في المدينة بأن على اليهود والنصارى الذين يريدون الذهاب الى الحمامات أن يعلقوا في رقابهم جرسا صغيرا حتى « يتبين الكافر من المؤمن » - وهنا تجمع الحماميون ، خوفا من أن يلحق هذا الاجراء العنصري خساسة بحرفتهم ، حيث سيفضل « النعميون » بلا شك الامتناع عن الذهاب الى الحمامات بدلا من الخضوع لهذا الاجراء . وقرروا أن يكتسبوا ليقتنوا « هدية » قدرها ٨٠٠٠ ر. نصف لنفسه (بارة) الى أغسا الإنكشارية ، وعندئذ تراجع الأخير عن قراره (٣١)

وفي حوالي نهاية القرن الثامن عشر أصبحت طائفة الحمامية تخضع للوصاية المالية والإدارية للبيكات الحكام ، كما يوضح ذلك بجلاء حقيقة أن شيخها عام ١٧٩٤ كان هو فراش إبراهيم بك .

هوامش المقال :

- (١) إيليا جليبي ، مسابقة نامه ، استانبول ، ١٩٢٨ ، ص ١٠ - ٣٧٥ .
- (٢) أحمد شلبي ابن عبد الفتى ، كتاب الوضاح بإشارة ، مطبوع ببغامة Yale
- (٣) Fournmont, Description historique et géographique, Paris, 1755, 65 à 87.
- (٤) Description de l'Égypte, 1ère édition, Etat Moderne, tome II, 2ème partie : Chabral, Essai sur les moeurs des habitants modernes de l'Égypte, 435 ; Jomard, Notions sur les monuments de la ville du Caire, 685.

وسوف نلجأ الى هذه التؤلات بالشكل الآتي :
Chabral : Essai sur les moeurs.
Jomard : Ville du Caire.

(٥) المبحث الشرعية التي وجبنا اليها في دار المحفوظات بالقلمة بالقاهرة مطبوعة داخل محالط (عليا كرتونية) حسب تسلسل تاريخي وسوف نلجأ اليها بالشكل الآتي : دار المحفوظات ثم رقم المخططة ثم رقم المجلد . أما سجلات المحكمة الشرعية فهي مطبوعة حاليًا في مكتبة الاحوال الشخصية بقبها بالقاهرة وقد درسها من قبل : Jean Deny : Sommaire des Archives Turques du Caire, 1930, 214-217.

وسوف نلجأ اليها بالطريقة الآتية : المحكمة الشرعية ثم القسم المقصود في هذه المحكمة (عسكرية أو عربية) ثم رقم الملف ثم رقم الصفحة .

(٦) التريزي ، المخطوط ، بولاق ، ١٢٧٠ ، ص ٢ ؛ ٧٩ - ٨٦ ويذكر المؤلف أنه كان بالقاهرة حوالي ٧٠ حماما في زمن ابن التوج و ٧٠ حماما عام ١٦٨٥ (١٢٨٧ هـ) ، وكذلك :

Robert Mantran : Istanbul dans la seconde moitié du XVIIe siècle, pp. 47 et 167.
(7) E.W. Lane, Manners and Customs of the Modern Egyptians, London, 1954, 343.

وكذلك : علي باشا حناوي ، المخطوط الجديدة ، ج ١ ، ص ٧١ وكذلك

E. Pauly, Les Hammams du Caire, Le Caire, 1930, 214-217.

(٨) الأرقام الواردة بعد كلمة « وصف مصر » تدل على موقع الحمام على خريطة وصف مصر ، فبينما نجد مثلا رقم B 11 67 فإنه يعني : الحمام رقم ٦٧ الواقع في مربع B 11 . أما الأرقام الواردة في قائمتنا هذه فهي تتفق مع الأرقام التي أعطيناها لهذه الحمامات على خريطةنا نحن .

(٩) في مؤلف الجبرتي عجائب الآثار ، بولاق ، ١٢٩٧ ، نجد ذكرا لحاميين لم نورددهما في قائمتنا هذه . ولربما يتصل بحمام اللبصر الذي لم يورده الجبرتي سوى مرة واحدة (ص ٣) فإن المأزج لم يقدم أية معلومات تسج بتحديد موقعه . وفي مقابل ذلك فنحن تعلم ان حمام السكران الذي أشير اليه عند ذكر حوادث وقعت في بداية القرن ١٨ (ط - ص ص ٢٦ ، ١٠١) كان يقع على طرف بركة النيل من جهة طولون ، وعلى ذلك فرمما يكون هذا الحمام اما واحد من الحمامات التي وردت بأرقام ٢٨ ، ٢٧ ، ٢٨ ، والتي يحتل أن يكون اسمها قد تغير على مدى القرن ، واما أنه حمام آخر كان يقع في مربع T B 8 أو T 8 على خريطة وصف مصر .

(١٠) عقد أيجار حمام الخراطين المحفوظ بدار المحفوظات بالقلمة ، مخططة ٣ ، حبة ٢٢٩ (١٧٦١ م) ،

(١١) الحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٦٨ ، ص ١٩١ (١٦٦٨ م) دفتر ٨٦ ، ص ١٨ (١٦٩٢ م) ، دار المحفوظات ، مسجلة ٣ ، حقه ٢٢٩ (١٧٦١ م) ، الحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٢٢٤ ، ص ١٢٢ (١٧٩٥ م) .

(١٢) Chabral, Essai sur les moeurs, p. 437, No. 1.

(١٣) المصدر السابق ، نفس الصفحة والهامش .
(١٤) الحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٦٨ ، ص ١٩١ (حمام النورية) ، دفتر ٨٤ ، ص ٨٥ (حمام درب الجواميز) ، دفتر ٨٥ ، ص ٤٨٥ (حمام الكلاب) ، دفتر ٨٩ ، ص ١٣٧ (حمام المسبقة) ، دفتر ٢٢٤ ، ص ١٣٢ (حمام العواجة) .

(١٥) قمرت قيمة التراكب هنا حسب قيمة البارة سنوات ١٦٨١ - ١٦٨٨ ، تلك الفترة التي شهدت استقرارا لتقدير يمكن منه اعتبارها كأساس مناسب للتقدير .

(١٦) كما يحدث أن أنشأ - على سبيل المثال - ستان باشا مسجدا وحماما في يولاق (١٥٧١ م) وكذا فعل محمد باشا قراميدان (١٧٠٠ م) وعمره أنقى في سويقة اللالا (حول ١٧٢٧ م) وعثمان ككفلا في الأريكية (حول ١٧٣٥ م) .

(١٧) يمكن أن نذكر هنا ، بالإضافة إلى الحمامات التي ذكرناها في الهامش السابق حمام مصطفى باشا في سوق السلاح (حول عام ١٥٩٠ م) .

(١٨) كتاب تراجم الصوامع ، ص ٧٥٣ ، الحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٨٣ ، ص ١٣٧ ، دفتر ١٣٣ ، ص ٢٩١ ، دار المحفوظات بالقاهرة ، مسجلة ٨ ، حقه ٤٦٦ ، الحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٢٢٦ ، ص ٣٧١ .

وكذلك : Archives de la guerre, Vincennes : Archives de l'Expédition d'Egypte, B 644, 14 mai 1800.

(١٩) G. Baer, Egyptian Guilds in Modern Times, 1905, p. 63.

❦ كان قول طوطو جديد بأحدى الطوائف العربية يتم على مراحل تبدأ كل مرحلة بخط معين : ١ - حفل الالتحاق ويتم عند انضمام الصبي إلى الطائفة وفي ختامه يصبح الطفل صبيا لدى الأسطى - ٢ - حفل العهد وفيه يلقي الأسطى أسئلة يجيب عليها صبيه ثم يلقي عليه بعض النصائح ثم يتلو عليه القسم - ٣ - حفل التمد وفيه يدخل الكامل سياج الطائفة ويصبح صنائيس أو مشغرون وعند نهاية بناءه الطالب المتمد بأن يخلوا من الصنيع أن يستجيب للصبغ لطلبه ويقلبه صبوا بالطائفة بعد قوادة القاطعة الكبيرة ثم يتوشأ ويصل ثم يقف في حزامه أربع عقد : واحدة لكبيره هو ، وواحدة لكبير كبره (الجيد) ، وثلاثة للطائفة والرابعة لنام المعلوم على بن أبي طالب - ٤ - حفل الأذن وبعدة يحصل الصنائيس على ترخيص بمزاولة صميم الحرفة وينصب بذلك أسطى - ثم تقام حفلات شد أخرى بترتد ، بعدها في راتب الطائفة من طرية البشرويش - مرتبة النقيب الثاني أو الوصطان من مرحلة النقيب أو النقيب الكبير وأخيرا مرتبة الشيخ .

انظر : دوفو عباس ، الحركة العمالية في مصر من ١٨٩١ إلى ١٩٥٢ ، ص ٢٤ - ٢٦ ، دار للكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨ ، (الترجمة) .

❦ هكذا في النص ، لكن الجنس لم يوضح من هو على ، ولا ما هو المقصود بـ « بعد على » وهل يعنى ذلك الترتيب الزمني أم لا ، على « هذا كان رئيسا لرئيس وزعماء الطوائف » ، والمؤرخ أن المقصود هو الإمام على بن أبي طالب راجع ما سبق ذكره من حفل التمد . (الترجمة)

(٢٠) هذا المخطوط محفوظ بمكتبة جوه (برقم ٩٠٣) وقد درسه ج . باير في كتابه عن طوائف الحرف المصرية ، ص ٣٠٢ .

(٢١) من الفترة : انظر دائرة المعارف الإسلامية ، طبعة ثانية (مقالات : Cl. Cahen, II, 983-987.) ومقالات (Fr. Taeschner, II, 987-991).

(٢٢) انظر مخطوط آخر يتحدث عن موضوع الفترة ، وهو محفوظ بالمل في مكتبة جوه برقم ٩٠٦ وكذلك لالة مخطوطات دار الكتب بباريس، B.N. وتحمل كلها اسم : كتاب الفترة (Fonds arabe, 1376, 1377) وقد اهداها وقام بدرسها ماسينيون Massignon . وكل هذه الكتب ، شأنها شأن مخطوط مكتبة جوه رقم ٩٠٣ تعود أيضا يعود إلى القرن ١٧

(٢٣) مخطوط مكتبة جوه رقم ٩٠٦ ، ص ٢٢ ، كتاب الفترة ، دار الكتب B.N. بباريس ، ص ٧٦ - ١٢٧٧ .

(٢٤) انجليزية يلى : Narrative of Travels (Translation of Rammer), London, 1834, II, 216.

(٢٥) دار المحفوظات ، حقه رقم ٤٩٠ ، الحفظ غير مرقمة ، ١٤ يونيو ١٨٠٠ .

(٢٦) على باشا (الخطط ح ١) ص ٤٠١ ، ج . باير ، ص ٩٠ ، ٧٣ .

(٢٧) من العهد انظر : Gibb and Bowen, Islamic Society, I, 282, 291.

وذلك : Men'oun, Farahid, 368-371 : G. Baer, Egyptian Guilds, 107.

وفي وثائق الأرشيف المصري ، يبدو أن كلمة نظم مرادفة لكلمة جند وكانت الثكنان مستخدمتان بالتناوب مع اصطلاحات زيادة استخدام كلمة جند .

(٢٨) الحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٨٥ ، ص ٤٨٥ (١٦٩٢) ، دفتر ٨٦ ، ص ٩٨ (١٦٩٩) ، Chabral, Essai sur les moeurs, 515. (٢٩)

وانظر كذلك : G. Baer, Egyptian Guilds, 43, No. 121.

(٣٠) الحكمة الشرعية ، عسكرية ، دفتر ٨٥ ، ص ٤٨٥ - وكان المصريون هو رئيس فرقة الراسبي التي كان يمثل من قرايدان سنة أو سبعة أشخاص للفرق في كل أوجاق وفي كل حصن (نامة) ، وعند ذلك له حارسان (طربيجان - طوبجي) . انظر : S.J. Shaw, Ottoman Egypt, 200.

(٣١) أحمد شلبى ، ١٢٧ .

خفق

قلوب

الأشياء

لا يسألون لماذا تبقى سلك الذاهبين مخوفة
بالمحاذير والمهاوى .. فقط لا يخرجون ، ومثل
جراء الكلبة تتداخل الدور وتنضام قلقة متمللة
ساعية الى مركز الكومة ، وعند أقدام الحيطان
يقبع الناس حلقات متراكبة الانجساذ والركب
والإكتاف والرؤوس ، يدفنون ومسط دوائر
المجالس ذبالات الضحكات وكسر الكلام .

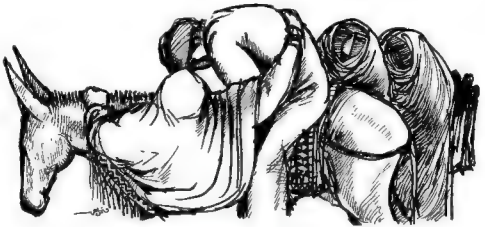
ولا يسألون لم تبقى الآفة قدرا محلقا مع
النسفات على شواشي الشجيرات ، أو منبعا
من طين الأرض ديدنا سوداء الرؤوس زاحفة
مجتاحة تسقط تحت أقدامها اللينة أوراق
النوارات الفضة .. ، ويمسكون بين أيديهم
سنايل عيدان اللرة التي كبست على بياضها
الناصع الفخض حشرات « المن » السوداء المتكالية
الدؤوبة .. ، يتأملونها صامتين .. ، يلقونها
بعيدا ، ويبقى العيدان أجسادا قائمة عقيمة
لا تلد على جوانبها الكيزان .

لا يسألون لم تذبل الحدود المتوردة الريانة ،
لم تخور وتضوى السواعد الخافلة بالمرءة ، لم
تجف الصدور وتتهدل ، لم تغم العيون بالمدلة
الصفراء ، لماذا المرض .. والهزم .. والموت ،
لا يسألون ، يتلفتون الى الجوانب خوفا ، قسمة
هيون اتعلة محدقة بالاكتمال والسلامة ، مقبلة
منتقشة ، ينظرون جامدين ، ويتسلل الإيهام الى
نويات الخلايا بملورات ميكروسكوبية من البرد .

يطلمون أن النهار وضح موثوث وانفضاح
عارض ، وفي رائعة الظميرة تبقى المتعة في الزوايا
والشقوق وقيعان العقول يقينسا باردا مفضل
العينين بأن الليل قادم .. الليل قادم .. هرما
اعسى ثقيل الأقدام يفس على الخفق الرايح ،



بقلم : عبد الحكيم قاسم



يظل هكذا حتى تخرج له الغزالة من مركز
حفرتها حشرة صغيرة رمادية متربة ، يفرح بها
الطفل فرحة لا حدود لها ، يضعها في بسطة كفة
يكلها ، فهو يعرف ماتاها وطمسها .

يحدثون على الأشياء ، يودعونها بسطات
الأكف ، يتاملونها دهشين ، شغوفين حريصين ،
ودعات .. حبات حقيق .. ثمرات صغيرة صلبة
جلبت من بلاد بعيدة .. أحجية حررها وطواها
ناس هارقون ، يخبونها ، يتحصنونها برفق ،
يضمون عليها الجرائح لمسالم ورفق ، وأبدا
لا يكرسون تسمية ولا ينفسون حجابا ، فإن لهذه
الأشياء قلوبا تخفق ، وإذا تضمها اليك يمشي
دفئا كالأمان في عروقك ، وإن في طيات الأحجية
لكلمات لا ينسى حسنها يترسل خافتا لا يسمعه
الناس لكنه يسرب الي قلوب الخلائق .. كيف
يكسر انسان تسمية أو يقر بطن حجاب .

ويحبون سيدي سليم ، اشتروا لكسوة
ضريعه جوحا أخضر ، واستقدموا لعباكة
الكساء منجدا لحيلا يضع على عينيه نظارة ذات
أطار معدني أبيض ، من ساعته ما وأوه هابوه
صحبه الي الضريح ، جلس أمامه مترقصا ،
يقيس القماش بأسطوانة طويلة نحيلة من الخشب
تنتهي من الطرفين بكرتين لطيفتين ، ثم أمسك
بالمص وطلب أن ياكل حماما ، وأن يصنع له
شاي ، وأن يلبذ في الشاي الأفيون ، وهم
محدقون به خائفون ، يسمعون صوت المقص
يقد القماش ، يلبون ما يشاء مسرعين .

لكن الضريح اكتسب في النهاية لوبا أخضر
قشيبا ، تهللوا فرحاً ، أسرعوا الي الدور ،
أحضرُوا كل ثمالهم ، كل ما يملكون من شيء

على زفوفات حري يصاعدها صدر الأرض الشرقية
وتندافع أكداس المتامة في الحارات متزاحمة
رمادية مبهورة الأنفاس ، وتتكفئ الغرف الصمته
على الظلمة الخالكة ، وخلق أمالي مكبوسة
يسكون قابض تنفجر نوافير ضوء باغته ، وتعربد
رؤى مفزعة ، تفرقع - متباعدة - قرعسات
تسقط مكتومة ، صرخات تودد منبترية ، تتراكم
أصداء خرساء تنكفئ عليها الحيطان كنسسه
سود الثياب كنومات حراقي .

وفي الصبح يجدون الحرس ساقول مملكا
على الحيطان ، تيرق به عيون الأبراس في السقف ،
توشوش به شرأشف الجنادب في الشقوق ، قابع
مسيكين متكوم في عيون البهائم ، متلو معقود في
عجائب الشرائق والقواقع ، ينقلهم العماء
ينوهون بالسر ، يتذللون بالأدعية والتعساويد
والآيات ، يفتنون رجفة القلب ، الوحشة المقدورة
الأخلة بخناق الأشواق ، يحدثون على الأشياء ،
ينادون البهائم بالأسماء والتدليل ، يقرعون
الكلاب ، ويجذرونها إذا ما جن الليل وصحت في
عبرنها اللذان المرعبة ، على أنهم يقولون - في
رجاء - أنها طيبة لا تؤذي الخلق ، بل أنهم
يقولون من العظيمة أنها تسقى الوحي في حبس
أقبر ، وإذا يمشي الطفل على السكة يلقى حفرة
صغيرة كأنها القمع ، سويت من التراب الناعم
كأنما صنعتها يد بارعة في حجم رأس الأبرة ،
ينكفئ الطفل عليها ، ويظل ينبط بكفيه حوالها
خطبات متوالية لطيفة وهو يهمس بتركيز
وانصراف تلمين .

يا غزالة امبوكي امبوكي
أنا أمك وابوكي

غريب دقيق لامع لطيف ، يناولونه للرجل ،
والرجل يزين كساء الضريح ، يخيط عليه تهاويل
الألعة والأقصان والأوراق وحروف الكلمات ،
ومن فوقه أقام عملة كبيرة خضراء .. فرح
الناس وتذاعفوا يلعبون الشيخ ، يدخلونه في
قلوبهم يصخبون بفرحة لقاء مبهمة عارمة .
- يا سيدى سليم .. يا سيدى سليم .

قندبله المدلى من سقف القبة يسقط ضوءه
على الميطان البيض ، يتلون بلون الكساء ، يبرق
في عيون الحلى ، يملأ من الشبائك ساهرا في
جوف الليل ، يصنع أنسا متارجعا على الأرض
المحيطة بالمقام ، في قلوب الناس الذين ناموا
محتضنين أمانا قريبا لا يابدا جنب قلوبهم .

ويهتفون باسم سيدى سليم إذ يفرحون
بالوئيد ، أو بالفصيل ، أو بوفرة المحصول ،
ويهمسون بالأسم في وجه المخاوف في قبعتان
الدور ، وحينما يعبرون محاذرين على الاعتاب،
وهم يخوضون متامة الليل تنوشهم وتجدب
أطراف ثيابهم الأوهام والهواجس .

وتستنجد المرأة باسمه مرعوبة من لحظة
بالغة العمق والاحتياج وهي ملصقة بالحائط في
ركن مكبوس بالظلمة ، يهرس جسدها جسد
عضل فلح بأنفاسه كالكتيم .. وكفاه اللنداد
يمزقان فم جنبيهما ، وهو مفرج حسب السائقين
مهيضة تهوى في غموض قريب ماله قوار .

ويهمس باسمه لص الليل الواقف على حافة
حقل الذرة مرتجفا ، يتأمل العبدان التي يقيم
أخضارها ويسمر من العتامة ، وتقف ساكنة
مثقلة بالكيلزان منتظرة كفتيات تقيصات الائداء
يلفن جامدات متدليات الأذرع في انتظار ذكر
سوف ينقض مفتصبا بكارة لم تمس .. يهمس
للص باسم سيدى سليم حتى تسكن نفسه ، ثم
ينفض على الكيزان يكسرها عن عيائها بالتذاذ
وليفة ، يملا زكيته ويغر بها الى داره ، يلقيها
على الأرض زافرا مرتاحا مبتسما متاديا سيفك
سليم بود والفة .

كلهم يحبون الشيخ ويؤثرون عنه حكاية
تأخذ بمجامع القلوب حينما تحكى في الليالي ..
إذ كان ثمة في الزمان الموهل في البعد ليلة انشقت
عن صراخ « عبد الله » ، انفرس الصراخ في القلوب
المضغوطة تحت جثوم الظلام ، تفجرت اليقظة
مستوفزة في التقيمان ، والصراخ يتطاير فوق
أسطح الدور كحراپ يتقاذفها عمالقة غير مرئيين،
والأشباح السوداء تهول في متامة الدروب
مبهورة الأنفاس ، هراوات وتغوس تتلاطم

عشوائية . شعلات المبات تذبها ذيول الريح ،
يتدفقون على عبد الله .
وعبد الله منتصب وسط جرن تتكدس فيه
أكوام السباخ وتتحق يه البيوت الطينية القميئة
عملاق هائل مكبل بالأغلال ، يرفع يديه بخطب
الجمع الزائل من حوله تصاصل الجنازير
والسلاسل ، وتسقط على وجهة ظلال متراقصة
تهول وجها قريبا واسمع العينين دقيق الأنف
رقيق الشفتين .

- دوسكم على الأرض دى حرام .. تحتها
مقام سيدى سليم .

الجمع الصاخب الزائل الصارخ المتشاحن
غير الفاهم شيئا على الإطلاق يتراجع مجفلا
مرعوبا ويعل عليه سكون سكون الحبات
ويبقى صوت عبد الله مجلجلا وحده بالكلام .

يحكى كيف أنه نام متوضئا مكبلا ، وكيف
أن سيدى سليم جاءه في الليل ، يعاتبه بأكثر
الكلمات وخرا في القلب « .. تردمون مقلسي
باكوام السباخ .. وأنا قطب وقنكم .. الى
رقادكم بالليل .. وعلى عيني صحوكم بالنهار ..
ولو شئت لضربت عليكم الحوف والجورج ..
الا تفكرون » .

ويرفع عبد الله فاسه لأعلى ويهوى بها على
الأرض يحفر ويحفر ، والناس يتراحمون يضربون
الأرض بظرفين ويحفرون حتى انجست رائحة
الطيب كانتا أريج الفطاه من صندوق العطار ،
وصلصلت الناس تصطك بمظام الشيخ وارتفع
الصراخ الجنون .

ويحكون كيف طهر الجرن من الروث
والسباخ ، وكيف صار حرما لمقام الشيخ الشاميخ
وسط الدور الطينية القميئة ، يحكون ويحكون
لكنك كنت تسمع أروع الحكايا من القلم ممر
البشاء .

يرحمه الله ، كان رجلا طيبا ، واسع العينين
صغير الأنف والقم مثل صورة « سعد اليتيم »
المنقطة في دكان الحلاق ، وكان جسده قميئا شائه
انتكوين ، مخلوب منكفئ الى الامام ، جذعه
نصف دائرة مركوزة على استقامة ساقبيه كأنه
علامة استفهام ، ربما من اتكياه الذي لا ينقطع
على رص قوالب الطوب في بناء الجدران ، لكنه
هو على أى حال - بتكوينه الاستفهامى - هذا -
حرة دائرة على قدميه بين الدور ، مفرم بالنساء
الى درجة الجنون الصامت الساهم المصدق
بعينين واسعتين مليئين بالقهر والانتظار .. ،
والنساء كلفات به الى درجة الضحك المفهقة
المجلجل الذي يدفع الدماء حارة الى الخنود .

الحيطان من بداية المدماك الاول ، وارتفاع الجدران رويدا رويدا حتى فتحة الباب ، ثم استواء الترابيك ، اطلاق عن الجهات الثلاث على الضريح .
وحينما يصل الى القبة يخفت صوته تماما حتى لا تكاد تسمع الا ترديد انفساس .. اذ تنتهي الأركان الأربعة بطويات تميل زاحفة الى الداخل مائلة متساندة كاسرة حمة زواياها ، صانعة على هامة الجدران دائرة تستقر فوقها دورات المداميك واحدة وراء الاخرى متفرطة ، ثم تزداد انبعاجا صانعة صحن القبة ، ثم تعود دورات المداميك تضيق وتضيق ، تنقبى ، تتقارب ، تتضام حتى تلتقي عند حمة القبة .. عندئذ رشق جد المعلم عمر البناء في حمة القبة قائم الهلال .

وعند هذه الكلمة من حكايته تماما تسكن كل نامة في بدنه ، وتجمد مقلته في محجرجيهما ويجمد من حوله رعبا ، يظنون أن هذه الكلمة سوف تخرج من فمه ، يساورهم هذا الخاطر كل مرة دون استثناء ، وفي كل مرة يعود رويدا رويدا الى سيرته المعتادة ، لكن ثمة يقين داخلي كامن ، بأنه في مرة من المرات سوف يصمت عند هذه الكلمة ولن يزيد .

وقد كان ، وانكفا من حوله عليه يتحسسونه مغرورين ، وهو منتج الاطراف ساكن شاخص البصق ، يحلوه الى داره على حسيارة مشيت تتنقل ، تنطلق امرأاة ، وخلفه ثلة نساء مطرقات والرجال على البعد ينظرون محوقلين .

وقبالة المقام نبضت في الجسد المحمول رجفة ، اوقفوا الحمار ، تطلع عمر البناء الى القبة مليا ثم اغمض عينيه وسقطت رأسه على صدره ومات ..

وهو طول النهار يعمل بيديه ، يكسر الطويات بالقدم ، يتناول الطين من القصعة بالمالج ، يسويها في مكانها بميزان المحيط والثقل ، يعمل جدران عشايش الدواجن وأخنان الارانب وخزائن اللبن والحيز على الأسطح ، ويقبى حنيات الأفران باكتمال واستواء مرصف جميل ، ولا ينقطع عن التطلع الى المرأة صاحبة الشغل بعينه الواسعتين ويحكى لها بصوته الهامس الدافئ الحنون عن كل شيء ، ويسمع منها عن كل شيء .

يسمع منها عن كيد جاراتها ، عن هم معاشها عن اوجاعها وجلالة زوجها عن أسرارها المطوية المكتومة .. وهو يقول لها عن الدنيا - فقد دار كثيرا - ويقول لها عن الرجال فقد خبرهم ، ويقول لها حتى عن الطيبخ والحلاب - فهو عارف كبير - وحينما تهله ضاحكة وتتردد شردوها ينظر اليها لا تتحرك شفاته ، اما تفصح عيناه عن مسرة خرساء عميقة .

لكن المعلم عمر البناء يكون أروع ما يكون عندما يحكى عن مقام سيدي سليم ، عندما يؤكد بصوته الهامس - تأكيدا لا يروم أحد عليه مهما بلغت وقاحته وقسوة قلبه - أن جده هو الذي بنى المقام ، وأن أهل البلد - اذ استقر عزمهم على تشييده - نادوه وأحاطوا به صامتين ، وأنه وقف بينهم في ثوب البناء تتساقط عنه قشر الطين الجاف ، والحيط متكور في رجليه جليبا .. ويحكى كيف أنه أشار ، من هنا سيكون الباب ومن هنا الترابيك .. وكيف قال أن ستكون قبة عالية باذن الله .

وينصل المعلم عمر البناء الكلام عن وضع الطويات الشواهد في الأركان الأربعة ، ومد



مجموعات ١٩٦٩ القصصية

بقلم: صبرى حافط

ومن ينظر بتمعن فى مجموعات عام ١٩٦٩ القصصية ، وفى الكم الوفير من الاقاصيص المتناثرة التى نشرته الصحف والمجلات طوال هذا العام المنصرم يلمس وطأة هذه الشخصية عليها ويستطيع أن يتعرف على ملاحها من خلال تقصيه للرؤى التى طرحتها والموضوعات التى تناولتها هذه الاقاصيص . بدأ من ثيرة الرقص العالية حتى النخبة الهادئة الرصينة التى استطاعت أن تستوعب الملامح الجديدة للحظة ، مروراً بذلك الليل الواضح الى العنف والدماء ، وبذلك الاحساس لمزج بالهانة وتحقير الذات ، وبذلك الرغبة - الخطايا أحياناً - الى درء عار الهزيمة عن النفس الى درجة التخلص من مسئولياتها ، وبهذا التقديس الواضح لأعمال البطولة والمقاومة والفداء ، وغير ذلك من التوجهات المختلفة التى استطاعت الاقصوصة المصرية من خلال استيعاب الشخصية المتمايزة لهذه السنوات الثلاثة التى أعقبت النكسة والتعبير عن مختلف تذبذباتها المنحصرة بين أعلى درجات التهور واليأس وأرسخ درجات التعمقل والاعتزان . وبالرغم من أهمية الاقاصيص العديدة المتناثرة فى الصحف والمجلات فى ابراز شتى هذه التوجهات ، فأننا لن نستطيع الاعتماد عليها هنا لتبعرها الشديد فى مختلف الصحف والمجلات المصرية والعربية على حد سواء . ومن ثم سنكتفى فى هذه الدراسة بالمجموعات القصصية وإن كانت أحدث قصصاً قد كتبت فى أواخر عام ١٩٦٨ أو أوائل عام ١٩٦٩ على أحسن الفروض . ونرصد من خلال هذه الدراسة مدى اقتراب هذه المجموعات من جوهر هذه اللحظة السياسية بطبيعتها المتمايزة ومدى توفيقها فى تناول قضاياها .

وأهم مجموعات عام ١٩٦٩ القصصية هي (تحت الظلة) لنجيب محفوظ و (النداء) ليوسف إدريس و (الزحام) ليوسف الشاروني و (النساء لهن أسنان بيضاء) لأحسان

إذا كانت مجموعات عام ١٩٦٨ القصصية (١) قد ابتعدت كثيراً عن روح وطبيعة اللحظة الحضارية التى عاشتها مصر فى العام التالى للنكسة ، وبدأت وكأنها تتكلم لغة غريبة على لغة اللحظة وتتلقى هوماً غير هومياً . فإن مجموعات عام ١٩٦٩ القصصية استطاعت أن تستوعب الى حد كبير هوم ما بعد الهزيمة . وأن تكون صدورها حقيقياً عن تلك الانطفاء الكبيرة التى انتابت الحياة فى بلادنا غب النكسة ، صحيح أن مجموعات عام ١٩٦٩ القصصية تضم بين دفتيها على أحسن تقدير قصص عام ١٩٦٧ القصيرة أو حتى قصص ١٩٦٨ . غير أن هـذه المجموعات ورغم ذلك استطاعت أن تقترب كثيراً من روح اللحظة واليوم القومية التى عاشتها مصر فى عام صدورها هذه المجموعات . وأن تحمل فى تضاعفها ملامح ذلك التعبير الكبير الذى اعتري منطلقات الرؤى والتفكير ، والتى أهدرت له الكثير من الرواى والشامخات ، وتبدلت تحت ضوئه الهواج الكثير من الثوبت والمتغيرات . ذلك لأن الفاصل العميق بين ما قبل يونيو ١٩٦٧ وما بعده . والتى بدت معه أقاصيص مجموعات ١٩٦٨ . والتى كتبت قبل يونيو ذاك وكأنها تتكلم لغة غريبة وتتلقى هوماً مترفاً . هذا الفاصل العميق قد اختفى أو كاد من أفق السنوات الثلاث التى أعقبت هذا التاريخ الكتيب . وضمت هذه السنوات إحاسيس مشتركة ورؤى متقاربة . متباينة بحق عما قبلها ولكنها متشابهة فيما بينها الى حد كبير . بصورة نستطيع معها القول بأن هذه السنوات القليلة قد خلقت لها - وسط دوامة عاصفة من الانفصالات والأحداث والرؤى وبسبب هذه الدوامة ذاتها - شخصيتها المستقلة ولامعها البريدة وتنعكس هذه الشخصية المتمايزة أول ما تنعكس على أدب هذه السنوات ونفها .

(١) راجع دراستنا من مجموعات ١٩٦٨ المجلة ١ مارس ١٩٦٩

عبد القدوس و (أحزان حزينان) لسليمان فياض و (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) لجمال الفيطاني و (غرباء) لمحمد حافظ رجب و (سقوط رجل جاد) لضيء الشرقاوي . وتسفر الملامح الخاصة لشخصية سنوات ما بعد يونيو عن نفسها من خلال هذه المجموعات الثمانية بدرجات متفاوتة فبينما تسيطر هذه الشخصية تماما بانفعالاتها المتباينة على مجموعتي سليمان فياض وجمال الفيطاني لا تطل إلا بشكل واهن لا يكاد يبين من مجموعتي محمد حافظ رجب وضيء الشرقاوي . بينما تتبدى هذه الملامح بصورة مفارقة ومن خلال منطلقات مختلفة من مجموعات نجيب محفوظ ويوسف أدريس ويوسف الشاروني وإحسان عبد القدوس . وحتى نتعرف على منطلق كل كاتب في تناول هذه الشخصية ومدى اقترابه من جوهرها علينا أن نترتب قليلا عند كل مجموعة من هذه المجموعات الثمانية التي تقدم كل منها بعض ملامح هذه الشخصية والتي تكتمل من خلالها مجتمعة صورتها . ولنبدأ بمجموعة نجيب محفوظ (تحت المظلة) (٢) .

تضم (تحت المظلة) المجموعة القصصية الخامسة لنجيب محفوظ خمس أقاصيص وخمس مسرحيات قصيرة بالإضافة إلى القصص الطويلة كتبها عام ١٩٦٣ هي (ثلاثة أيام في الين) . وتمسكنا هنا بالطبع - بالأقاصيص الخمسة (٣) وهي (تحت المظلة) و (النوم) و (الظلام) و (الوجه الآخر) و (الحادي خيط الطبق) دون الاقتصار الطويلة التي تعود إلى فترة زمنية سابقة ، والتي كان مكانها في الواقع مجموعته الثالثة (بيت سيء السمعة) عام ١٩٦٥ . وإن كان مجرد نشرها في هذه المجموعة يعد احتجاجا عن النشر لسنوات عديدة يلمس برفق واحدة من ملامح سنوات ما بعد يونيو بملهاها الواضح إلى إعادة النظر والمراجعة لتأسيس المرحلة الساسية وقضاياها . وقد حرص نجيب محفوظ ، ولأول مرة في تاريخه الأدبي ، على أن يؤكد لنا في ظهور الغلاف الداخل لمجموعته أن هذه الأقاصيص قد كتبت عقب النكسة ، وعلى وجه التجديد في الشهر الثلاثي الأخيرة من عام ١٩٦٧ - من أكتوبر إلى ديسمبر - والحقيقة أن نجيب قد استطاع بهذا التأكيد - الجديد عليه - أن يصيب عصافورين في وقت واحد . فقد حدد تاريخ كتابة قصصه

(٢) عدوت من مكتبة مصر ١٩٦٩ .
(٣) سبق أن تناولنا المسرحيات الخمس في دراسة (مسرح ما بعد يوليو) المرح ٢ ديسمبر ١٩٦٩ .

من جهة . بينما دفعا من جهة أخرى تحت مظلة هذه الشهور الكثيرة بكل ما تتركه في النفس من معاني وذكريات صحيح أنه دفعا تحت هذه المظلة بصورة فنية أكثر عمقا وشفافية من خلال هذا الصاليم الاقصوى الغريب على عالم نجيب محفوظ الهادي العاقل المنزن وخاصة في مجموعات أقاصيصه السابقة مثل (دنيا الله) ١٩٦٣ و (بيت سيء السمعة) ١٩٦٥ و (خسارة القف الاسود) ١٩٦٨ لكن ذكر التاريخ بهذه الصورة كان بمثابة التمهيد الذي ينيه فيه الكاتب قارعه إلى أشياء قد تغيب عنه .

ومنذ القصة الأولى في المجموعة . يدق بنا نجيب محفوظ إلى قبضة ذلك العالم الاقصوى الغريب في نسيجه وتفصيله من العالم الذي ألفناه منه . عالم الأشياء المنطقة والانفعالات الهائلة والابنية الفنية التقليدية . وإن كان برغم غرابته البادية تلك شديده الالتصاق بجوهر الرؤية الفكرية لنجيب محفوظ وبالمنهج الفني الاثير لديه . يلتصق هذا العالم الاقصوى الغريب بجوهر الرؤية الفكرية لكاتبه لأنه في الواقع امتداد لأخلاصه لضمير اللحظة السياسي ولصوره الدائم عنها . فهو فنان يستمد الهامه من منابع سياسية بالدرجة الأولى . ويحاول من خلال تعميمه الفني للإبعاد السياسية للحظة التي يتناولها أن يستكشف مستقبلها . يلتصق هذا الصاليم الاقصوى الجديد أيضا بالمنهج الفني الاثير لدى كاتبه في بنا الاقصوى . ذلك المنهج الذي يؤثر الانطلاق من الفكرة التي يكونها الفنان ، بصورة شاملة عن واقع اللحظة التي يصدر عنها ، ثم يحاول أن يكسوه هذه الفكرة بلحم الوقائع والأحداث لكنه برغم هذا الانتماء الواضح لرؤية نجيب محفوظ ومنهجها الفني ما زال غريبا على العالم الاقصوى الذي تعرفنا عليه في مجموعات السابقة . ليس فقط لاكتظاظ هذا العالم بالأحداث الغريبة غير المعقولة وغير المنطقية . ولكن أيضا لانتمائه إلى نوع خاص من الفنتازيا التي يمكن أن نسميها بالفنتازيا الذهنية إن جاز التعبير ، لأنها تنهض على أسس عقلية وعلى عدد من المجازات المحسوبة . ولامتلائه بالعنف والدما وبالشخصيات المهزومة والمحيطه . واختلاله وتجرده من الضوء والأمان ومن أبسط الموضوعات الانسانية المألوفة وتشوشه ولاحساس السانه الواضح بفقدان الدور بل وبالذونية في بعض الأحيان . لكل هذه السمات وغيرها نفس بغزابة العالم الذي تقدمه أقاصيصه (تحت المظلة) الخمسة عن العالم الاقصوى الذي ألفناه من نجيب محفوظ في مجموعاته

السابقة * وترتوي هذه الغرابة من ذلك التباين الحاد بين اللحظة السياسية والحضارية التي صدرت عنها هذه الاقاصيص الخمسة * وبين اللحظة التي استلهم منها نجيب مجموعاته السابقة *

ويؤكد هذا التباين التصاق نجيب محفوظ العميق بضمير اللحظة السياسي واحساسه الحاد بالشخصية الجديدة لسنوات ما بعد يوتيو وهي لما تزول بعد في دور التكوين * فتمتد القصة الاولى (تحت المظلة) نحس بلامح هذه الشخصية الجديدة وهي تنبض تحت جلد الاحداث الغريبة غير المعقولة التي تقدمها القصة * هذه الاحداث التي يختلط فيها الواقع بالخيال * الحقيقة بالحلم * الرمز بالجاز * والتي يسيطر عليها مناخ من اللامعقول * وتبدأ القصة بلص مطارده * لكن المطارده ما تلبث ان تتسع وتستحيل الى مجموعة من الاعمال اللامفهومة * فالشرطي الذي يقع المشهد تحت عينيه لا يحرك ساكنا والمطارده تتحول امامه الى معركة حامية تكاد تودي بحياته للفس وتجهز عليها * لكنها تكف فجأة حينما يتحصل الرص الى خطيب ، ويتجهول مطارده وضاريه الى سامعين * في هذه اللحظة تقتحم المشهد سيارتان في مطارده جنونية ما تلبث ان تنتهي بدمارها صاع وبزعم الهماز والدم والصراخ لا يتحرك احد ، لا القابعون تحت المظلة اتقاء المطر ولا المستمعون الى خطبة القمص الذي اخذ فجأة - وبزعم المطر - يخلع ملابسها قطعة قطعة حتى تجرد عاريا ثم اخذ يرتص كما ولدته امه في رشاقة محترف دفعت مطارديه الى التصفيق له ثم الانخراط في رقص هستيري معه * وفي اثناء هذه الرقصة يخرج من العمارة المواجهة رجل وامراه * يخرجان بعد صغير من الرجل واستجابة من المرأة للتأهية للنداء * ويجوار السيارتين المحطمتين ، وجئت الأدمى الذي زحف من تحتها محاولا النجاة ثم سقط ميتا ، خلا ملابسها حتى تعريها تماما ، ثم استلقت المرأة على الأرض طارحة رأسها فوق جثة القاتل المتكفي على وجهه * ثم ركم الرجل الى جانبها وأخذ يمارس الحب معها * بينما تواصل الرقص وصمت الشرطي وانهمار المطر *

ثم استقبل الطريق حياة جديدة * مجموعة من البدو ومجموعة من السياح ومجموعة من عمال البناء * فنصب البدو خيامهم وربطوا الى أسوار البيوت جمالهم * وأخذ السياح يستطلعون المكان بنهم ويلتقطون الصور دون مبالاة بتلك الاحداث الاثمة المعقولة التي تدور فيه * بينما شيد عمال البناء

قبرا وسريرا حجريا وسط الشارع واستخرجوا الجثث من تحت حطام السيارات ووضعوها فوق السرير الحجري وغطوها بالملابس * وتعلوا الى العاشقين فحملوها معا وهما لا ينفصلان ولودعوهما القبر احياء ثم سدوا فوخته وأحالوا عليها التراب ثم ظهر رجل ، لم يعرف أحد من أين أتى ، وتربع فوق القبر وهو يرتدى روب القضاء ويتلو نصا كأنما ينطق بحكم * ولم يميز كلامه أحد اذ غطى عليه التصفيق وضوضاء الاصوات بشتى اللغات والمطر ، بينما اشتعلت عدة معارك في محيط البدو وأخرى في مواقع السياح وثالثة بين البدو والحواجات ، وأقبل كثر من حول القبر وراحوا يمارسون الحب عرابا بجوار هيكل الجنس المودود ، وطارت رأس مجتة ما زال الدم يقطر من عنقها المذبوح ، وقامت مطارده جديدة انضم لها عدد كبير من المشاركين في هذه المشاهد الغريبة * عند هذه اللحظة لم يستطع القابعون تحت المظلة تحمل ما يجري أمامهم او حتى تفسيره فاستجد أحدهم بالشرطي يطلب تدخله وتفسيره ولكنه يفاجأ - استمرارا لمواصلة اللامعقول لفعاليته في هذه الحياة الغريبة - بالشرطي وهو يحاكم الواقفين تحت المظلة * ويقف في وجوههم بأسلته الرهيبة * ما شأنكم * * * لماذا تنتظرون هنا * * * أين بطاقتكم ؟ * * * ماذا وراء اجتماعكم ؟ * * * لماذا لا تعرف أحدنا الآخر ؟ * * * يعرف الشرطي في وجهه * كذبة لم تعد تجدي * * * ثم يتراجع الى الوراء * ويسدد نوحهم بنديته الرسمية ويطلق * * * حتى أرداهم جميعا جثشا حامدة *

بهذه النهاية التي تتسق مع المنطق العام للقصة تنتهي (تحت المظلة) لتترك قارئها في دهشة بالغة تصدمه ذهنيا بزعم اللغة التي وقفت حائلا بين وصول سسمة تلك الاحداث المذهلة الى وجدان القارئ * فقد كانت اللغة على درجة كبيرة من التقليدية والتعديد الذي لا يتوافق بأي حال مع الطبيعة الشعرية لتلك الفتنة الدامية * ولا يساهم في توسيع أفق أحداثها الكابوسية أو تنويع دلالاتها * تترك القارئ في دهشة حقيقية من ذلك العالم المكتظ بعشرات الاشياء غير المنطقية * حيث أصبح الا منطق قاعدة الحياة فيه * وحيث فقد البشر فيه ذلك الحق الانساني البسيط * حق الدهشة والاستهجان * فنحنما حاول الواقفون تحت المظلة اعلان دهشتهم وتشوهمهم الى تفسير مقنع لتلك الاحداث المزعمة * ادبونا وقتلوا * * * والحقيقة أنهم كانوا يحملون دينوتهم في ذواتهم النخرة منذ البداية * فقص

ما يستطيعون به تبديد الظلام ، وكشف حقيقة هذا العلم والأعبيه . ثم جردهم بعد ذلك من بطاقاتهم الشخصية بعد أن خدروهم بخلاطة غريبة من ابتكاره سترتبط عليها فقدانهم للذاكرة . ثم فقدانهم بعدها لكل ما يمت لانسانيتهم بصلة . وهم يستحقون فقدان الذاكرة لانهم لم يستطيعوا ان يفعلوا بذكرتهم شيئا . ويستأهلون فقدان الانسانية لانهم لم يخترعوا انسانياتهم في هذا العالم الملى . بالقيم المهدرة ، وبالمؤامرات الخبيسة . واستسلموا لحالة القتل البطيء لكل ما هو حي وخير في نفوسهم والتي استطاع العلم ان ينسج شبكها حولهم واو يحكمها بصورة يستحيل معها على أى منهم الافلات . ولا غرو فكل خيط من خيوط هذه الشباك هم الذين ساهموا فى احكام صناعته دون ان يشعروا .

أما (النوم) فانها تختار لنا واحدا من الواقفين تحت المظلة وتركز عليه الضوء . لتتصق ادائته من جهة ، ولتطرح لنا مأساته بشكل أكثر عمقا وتفصيلا من جهة أخرى . فقد كان يظل القصة يحسب المولدة ولكنه شغل عن تمهيد هذه العاطفة الانسانية الوليدة ورعايتها بجلسات تحضير الأرواح ، وهم نوع آخر من المخدر الذي القصد به العلم وعباده ذواتهم . وقد خدته هذه الحيلولة بالعلم حتى صبح عن انقاذ المولدة حينما أجبر عليها شيف ليفر بالقرب من مجلسه ، وحتى صبح عن سماع صرخة استنجادها به ومناداتها اياه باسمه وهو يفت لم يؤبه بالكازينو بالقرب من تمثال بودا . سبعا هي تصعد نحو . وتصرخ باسمه ده لما جفوى . وبعد الحادثة تدور قصته على كرا . الألسن . انه مدان من الحميم . مدان منذ تبذرت صرختها باسمه فى الهواء . مدان منذ شفا عن جسسته بجلسات تحضير الأرواح ثم منعه الله من انقاذها من براثن مراهق مافون . انه فى اله اقم مطارد . مجرم . انه مستول عن

الاستغاثة الضائعة لا مفر . وبين المسئولية الفادحة والمجز عن الانضطلاح بها تقع أحداث هذه القصة . لتتصق مسئولية انسانها عن كل ما يبور فى عاله . ولتكشف لنا مدى غفلته . وكيف تنسرب حياته من بين أصابعه دون أن يدري ، فيقتلها موقعا اثر مروع . يفقد حبيبته وسعادته التى طالما بحث عنها فى دروب مسبدودة ، ثم يفقد احترام الآخرين له . وتطارد الادانة حتى يتمنى فى نهاية القصة نوما طويلا . طويلا بلا نهاية .

تركوا تلك الأحداث تتنامى أمام أعينهم دون المسارعة الى المشاركة فى إيقافها أو حتى فض مغالبق غموضها . واكتفوا بموقف المشاهد السلبى العاجز الذى لا يسطوع بأى دور ولا يجترح أى مبادرة . فقد اشتعلت الماروك وانتهدت الاحاسيس وسقط الضحايا دون أن يحرك أى منهم ساكنا . اللهم الا اكتفاء بعضهم بتلك التلقيقات الساذجة أو التفسيرات العقيمة الخرسا .

وتتضمن القصة فى تناولها لهذا الموقف أكثر من مستوى واحد للمعنى . فهي لا تشير لفقدان انسانها حق الدهشة ولدينونه فحسب . ولكنها توميء أيضا الى امتلاء العالم بعشرات الأحداث الغريبة والى سيطرة النطق المغلوط على مواضعاته والى غياب الغالية من قبضة انسانه العاجز عن إيقاف الجرائم التى تحدث تحت عينيه . والى مشاركة هذا الانسان برغمه فى كل ما يدور حوله حتى ولو كان شديد المزوف عن هذه المشاركة مكتفيا منها بالشاهدة السلبية . وتقدم القصة كل هذه المستويات من المعنى برغم تقليدية اللغة وجفافها لسببين أساسيين . أولها انها كانت أكثر الاقاصص الحسية اعتمادا عن استخدام الفتازيا كمجاز أو ككناية تملق عليها رؤاها أو تومر من خلالها الى أشياء وأحداث خارج العمل الفني ، بل كانت الفتازيا قسما من التكوين الفني والموضوعى ، الرؤيا والحداث التى تتضمنها مما . وقانونها أنها اعتمدت قسما بظناتها على المحتاج الذى تمته ، كل شريحة من شرائحه رتبة الشرائح الأخرى وتلقى عليها الظلال ، وتحقق كرا الشرائح مجتمعة . ومن خلال نوع من التناوب الكيفى - لا السببى أو المنطقى - الهدف العام للقصة . الصدم والمعنى . المواقف والكابوس .

وعلى نفس هذا اللون الاساسى الذى تلمسه (تحت المظلة) نعرف كل من (الظلام) و (النوم) تدبىعات مختلفة . وفى (الظلام) نلتقى بمجموعة أخرى من الواقفين تحت المظلة السائدين فى اللامبالاة والعزلة . من هؤلاء الذين قفسدوا النور وحردوا من أسس الحقوق الإنسانية فى صورة المحتشم فى (الظلام) حول حلقة المخدر فى عزبة النخل ، ونعشى معمم والعلم الذى يجمع المتناقضات ويؤاخي بين الإعداد يجردهم من كل شيء . يجردهم من القدوة ثم يسلبهم الهوية . والضوء والهوية فى هذه القصة زمان . أو قل دالتين تحملهما القصة الكثير من المعانى . فيصد المخدر أو معه استطاع العلم أن يحرم رعيته من الضوء ومن أى محاولة للاجهاز على الظلمة ، باستيلائه على غلب تقابهم وولاعانهم وكل

إذا كانت (النوم) هي و (الظلام) تقدمان صورا أخرى للواقفين تحت المظلة ، فإن (الوجه الآخر) وكذلك (الحاوي خلف الطبق) تقدمان تنويعات جديدة على عالم الأسماء العاصفة التي أدخلت الواقفين تحت المظلة وأودت بحياتهم معا . ففي (الوجه الآخر) نلمس صراعا جنونيا بين شقيقتين أو بالأحرى بين سبيلين في الحياة صراعا ما يلبث أو يزول حياة صديقهما الذي شهد تفاصيل الصراع والذي كان لكل منهما - برغم تناقض صليهما - مكان عزيز في نفسه ولا يملك الصديق إزاء هذا الصراع الجنوني غير الهرب . فيدفع هومو في الألوان والرسومات الأصفاء إلى أصوات البشر وتصرفاتهم أن يودي به . أما في (الحاوي خلف الطبق) فإننا نلمس دهشة صبي على أبواب الإدراك والمسئولية من أحداث هذا العالم المرء بالمثب ، وضياعه في متاهاته . دهشته أمام تلك الأسئلة المتعاقبة الغريبة التي يلقفها العالم في وجهه في أول تجاربه لمدرسة الدور فيه . أسئلة مبدئية وغريبة ما تلبث أن تفقده فاعليته وبرادته معا . وتلقف به بين برائن أحداث لا تحسم . تدفعه إلى مشاهدة مضايقة جنسية فاضحة ثم مشاهدة جريمة قتل بشعة . ثم الضياع بعدها في الحواوي والأزقة بعد أن فقد ثقته بالجميع . واشتمل أحسنا إلى أنه . . بكل ما تمثله الأم من راحة ولهم وأمان .



إذا كانت تجربة نجيب محفوظ قد انصهرت في تعبيرها عن شخصية سنوات ما بعد النكسة وهوموها على إبراز ذلك التناقض الحاد بين الأحداث العاصفة والموقف السبلي الزاميا . فإن تجربة يوسف إدريس حاولت أن تتخطى رقصة أوسع وأن تتصرف على عدد أكبر من الروايات التي بلورت شخصية هذه السنوات وخاصة في الأقاصيص التي كتبها يوسف إدريس عقب النكسة . ففي (النداء) (٤) قصتان قصيتان كتبتا قبل عام ١٩٦٧ هـ (ما خفي أعظم) و (معجزة العصر) وإن كانتا برغم ذلك غير مقطوعتي الصلة بالعالم الجديد الذي تصوره المجموعة وبالرؤى المدهشة التي تطرحها . أم الأقاصيص الباقية وهي (النداء) و (جسوق الهمس) و (المرتبة المقصورة) و (القطعة) و (العملية الكبرى) و (دستور يا سيدي) فإنها تصوغ لنا بدرجات متفاوتة

(٤) صدرت في سلسلة روايات الهلال سبتمبر

١٩٦٩ .

- تتراوح بين الاعجاز الفني المبهج في (العملية الكبرى) والتناول العقلي المباشر في (المرتبة المقصورة) - رؤى يوسف إدريس الفنية والفكرية هذه السنوات الثلاثة . وخاصة إذا ما أضفنا إليها الأقاصيص التي حالت بعض الظروف دون ظهورها في هذه المجموعة وهما (الضمعة) - نشرت بجريدة (الأهرام) - و (حمال الكراسي) - نشرت في (المجلة) - فمن خلال هذه الأقاصيص الثمانية يقدم لنا يوسف إدريس تصوره الفني والفكري للعوامل والروايات التي ساهمت في تشكيل ملامح اللحظة التي صدر عنها وفي بلورة شخصيتها . وهو لا يقدم هذا التصور من خلال تناول مباشر ، أو شبه مباشر ، لقضايا اللحظة . ولكنه يفسره على أن يسفر عن نفسه من خلال تناوله لبعض القضايا والهوم التي تبدو للوهلة الأولى بعيدة كل البعد عن هذا الموضوع الرئيس الرازع . فمن حدة انشغال الفنان بقضايا اللحظة وهومها بتشكيل منهجه الفني الذي يبنى به عن معالجة هذه القضايا في صيغة مباشرة ، ويدفعه إلى الابتعاد عنها . لكنه ما يلبث أن يجد نفسه وهو جد بعيد عنها ، واللع في قبضتها من جديد .

ففي (العملية الكبرى) وهي واحدة من أكثر الأقاصيص رقة وشاعرية نلمس هذه الظاهرة بوضوح . فبينما يبدو في المستوى الخارجي من المعنى وكأن القصة قصة هذه العملية الجراحية المحددة . بكل ما أحاط بها من مشاكل وملازمات نحن على مستوى آخر من المعنى وكان القصة قصة وجودنا كله . وكان العملية التي أجهزت على حياة قديمة وولدت من خلالها ينور حياة جديدة هي التجسيد الفني لتلك اللحظة الكبيرة التي زلزلت حياتنا كلها . ولا يعني هذا أنها قصة رمزية بالمعنى التقليدي للكلمة . فهي أبعد ما يكون عن هذا ، لأنها تقدم القصة بدرجة كبيرة من العمق والشغافية . بل وتحتوي على امتداد الخط الطويل بينهما على عدد آخر من القصص أو مستويات أخرى من المعنى . وتثير من خلال هذه المستويات المتعددة مجموعة كبيرة من القضايا والرؤى . فالجديد عند يوسف إدريس في هذه القصة لا يسفر عن وجهه من خلال المادلات العقلية كما هي الحال عند نجيب محفوظ . ولكن من خلال الايقال في المسيسة . والتركيز على جزئيات التجربة تركيزا يستلطر منها أكبر عدد من الإبهادات والرؤى . ويقدّر نجاح الفنان في تعمق جنسيات تجربته وفي لمس أوتارها الدفينة يتحقق نجاحه في الإيحاء بالقولات الكلية التي يريد إثارتها

أو تقديم تصوره لها • فالصورة الشاملة للواقع تتحقق بكليتها في كل جزئية من جزئياته • وما على الفنان إلا أن يحسن اختيار الجزئية الأكثر دلالة من غيرها من الجزئيات والأكثر بلورة للسمات والملامح الجوهرية ، ثم يتقصى الأبعاد المختلفة لهذه الجزئية حتى يتبوح تحت يديه بكل يسور به وجدان اللحظة التي يصدر عنها •

وهذا بالفعل ما أنجزه يوسف إدريس في قصته الرائعة (العملية الكبرى) • تلك القصة التي تحمل في ثناياها كل الملامح الحضارية للحظة التي ولدت فيها وتحافظ في نفس الوقت على قيمتها الانسانية لعمل فني يستطيع أن يمسارس فعاليته وتأثيره في وجدان المثقلى أثناء وبعد تبديل اللحظة التي صدر عنها • وهذا ما يميزها عن كثير من القصص التي تلقد قيمتها بمرور اللحظة التي عبرت عنها • تلك القصص التي تكتسب جزءا كبيرا من قيمتها من توهج الظروف أو الأحداث التي حاولت أن تعبر عنها أو حساساتها ببعض جوانبها الخارجية • وبصورة أخرى تلك القصص التي تكتسب أهميتها من الاحالة المجازية إلى أشياء في الخارج وليس من صلابها منطقتها الداخل • (العملية الكبرى) ليست واحدة من هذه القصص لأن قيمتها الفنية والانسانية والحضارية تنبع من داخلها لا من قدرتها على الاحالة إلى مواضع أو أحداث في خارجها • فهي ليست قصة اللحظة الزمنية المحددة بقدر كونها قصة انسانية هذه اللحظة وجوهرها القادر على ممارسة فعاليته خارج آنية اللحظة المحددة • فهذه القصة تتضمن عدة مستويات من المعنى وكثير عددا كبيرا من القضايا الانسانية الهامة • حتى ولو نظر إليها على أنها مجرد معالجة فنية لحادث واقعي • فكل هذا المستوى نحس ببشاعة الحديعة التي يعيشها بطلها الدكتور عبد الرؤوف بعد أن فجع في مثله الأمل • وولدت تحت عينيه كل الإحلام التي عقدتها وكل الأحاسيس التي انبثقت في داخله عندما انتقل إلى العمل بقسم الجراحة • ووجد نفسه فيه وعثر على هدله وبقيته • تلك الأحاسيس التي انتشلت من قبضة الانبالات واليوعة والضياع والملل وغيرها من الأحاسيس القاتلة المهزومة • فبعد أن تجسج الآمل والحلم والهدف حول هذا الفرع من فروع الطب التي كاد بطلنا يزهد في فروعها كلها وفي الحياة معها • بعد أن شذت حياته إلى الجراحة • وبعد أن تبلورت كل طقوس الجراحة وسحرها وفعاليتها الباهرة في شخص الدكتور آدم رئيس قسم الجراحة • بعد أن

تحدد الهدف وندت الثمار حتى لمستها الأنامل • بعد هذا ومعها أخذت تتخلق عملية شديدة التعقيد • شقها الأول التقصص وشقها الثاني الاستقطاب فبعد أن تجسد الآمل والحلم بالنسبة لعبد الرؤوف في شخص الدكتور آدم شقيق والجراحة • بدأت شخصية الدكتور آدم تستقطب عبد الرؤوف وتسررب إلى أعماقه بوعي ودونما وعي • بمهارتها الجراحية المشهودة • بتسلطها وحزمها واعتدادها بجملها القصيرة الباهرة وقتها المطلقة في قدراتها وأخذ عبد الرؤوف بمساعدة عوامل عديدة يتعددها الدكتور آدم دون أن يدري يتقصص هو الآخر بتلقائية شخصية الدكتور آدم ليصبح صورة مصغرة منه • وعثرت حياته على مناهضا • بدأت تمارس فعاليتها وتنمو مع نمو هذه اللعالية شخصية الدكتور آدم فيها • حتى كانت لحظة التقوض والمكاشفة •

وتجسد لنا القصة لحظة الانهيار تلك • انهيار المثل والاسطورة • واحساس عبد الرؤوف بانفراج ضحية خدعة شيطانية كبيرة • لأنها تبدأ بعد أن أصبح الدكتور آدم • لا يزال الجراحة لشقاء الآخرين بقدر ما أصبح يزاولها لفن الجراحة نفسه • ليضيف إلى أمجادها فيها مجدا جديدا • ويصل إلى لتمام قياسية لعند ما أجراء من عمليات وجبها إلى استطلاع أن يجري هنا في مصر عملية لم يسبقه إليها جراح آخر • ويتبع بعرض ما قام به في المؤتمرات ويتلذذ وهو يقرأها منشورة في مجلات الجراحة في أوروبا وأمريكا • ولا أحسد باستطاعته أن يستشرب هذا أو يلومه • فقد توصل إلى مكانة أصبح فيها هو الجراحة • وما يقوم به ليس مجرد تطبيق وإنما هو تجارب يضيف بها إلى العلم وتطبيق وإنما هو تجارب يضيف بها هذا لمجد ذاتي يناله • • تبدأ أحداث قصتنا بعد أن توحده الشخص والفعل والغاية في كيان الدكتور آدم • وبعد أن فقدت الجراحة لديه وظيفتها الانسانية الحق • لتجسد لنا العواطف الوجيهة لهذا الانحراف الكبير عن جوهر الأشياء بعد أن تحولت الوسيلة غاية تبرر اللجوء إلى كل الوسائل مهما كانت مكافيليتها • كلما مضينا في القصة كلما تجسدت لنا كل هذه الأمور • وكلما أحسنا بأن الانحراف ليس كامنا في شخص الدكتور آدم وحده باعتباره رئيس القسم والمستول عن كل شيء فيه • ولكن الفساد منتشر في كل أنحاء القسم • في مصل الأمراض حيث ترك الاخصائي مجهودا وعنى إلى الإدارة يسعى وراء تسوية حالته • في تلك الاخطاء الصغرية

العديدة التي صاغ تجمعها وتراكمها تفاصيل
 المسألة .. فحسبيلة الدم التي لم تحدد ..
 الاحتمالات التي لم توضع في الحسبان .. غياب
 خوط الجراحة الحيرية ذات السمك المطلوب ..
 كون الأبر أصغر مما ينبغي .. وصلات الشرايين
 المتفتدة .. عشرات الأخطاء المتناهية الصغرا أخذت
 تتجمع لتضع خطا البداية الصغير تحت مجهور
 اليكتروني يكشفه لعينون عبد الرؤوف الغافلة ..
 فينحسر الانبهار ويغيب الأيمان الطبيعى ،
 وتطل الحدة برأسها مباغتة عملاقة .. ويحس أن
 « الخطأ » تمتد وبأدى من اللحظة التي قرر الدكتور
 أدهم فيها أن يحيل عملية الاستكشاف إلى عملية
 استعمال كبرى ، بل الخطأ .. هسكذا يدرك
 عبد الرؤوف الآن يمتد إلى أبعد .. إلى ذلك اليوم
 الذي أصبحت فيه الجراحة عند أستاذة تزاوّل من
 أجل الجراحة ، وأصبحت العمليات وأصحابها ،
 وهم غالباً من الفقراء الذين بلا حول ميداناً لاثبات
 القدرة والاستاذية ، وأصبح الأستاذة عاجزين عن
 إبداء رأى أو معارضة تصرف .. وأمام هذه
 الاكتشافات المتلاحقة .. الارتجال والفساد
 والانحراف عن الجوهر .. وفي حضرة الموت الذي
 ينتفض في جسد السيدة المسجاة بعد العملية
 الفاشلة التي انفجر فيها الأورطي وتفتورت
 عمليات ترقيته .. لا يملك عبد الرؤوف سوى
 الهرب .. وكالفار الذي أطبقت عليه المصيدة
 مضى بكل ما يملك من قدرة على الفهرج يستعبد
 بالخيال ، وبأحداث اليوم ، وبانشراح وجسدها
 الفاني ليدفن فيه كل همه وسدسيته .. وليدفع
 بالتصاقه به وذوبانه فيه عن نفسه الموت ..
 الموت الذي ينطلق حوله مع الهواء من كل موقع
 في حجرة العمليات التي يتردد فيها خوار السيدة
 المشروخ وهي تغالب الموت والحديقة .. يدفع
 عن نفسه الموت المادى والموت المهنوى .. يدفعها
 عنه بكل ما يملك من قوة ، بكل طاقة الحياة
 فيه .. وانشراح هي الاخرى تدفع معه هذا
 الموت الرائب في استلاب الحياة من أعماق الجميع .

بهذه النهاية ينتصر ادريس للحياة ، ويقدم
 فهما عينيًا لعدد كبير من القضايا التي تطرحها
 هذه القصة القصيدة من خلال ذلك الحوار الجسدي
 الخلاق بين الموت والحياة .. بين الحلم والواقع ..
 بين الاسطورة والحقيقة .. بين القديم والجديد ..
 بين الشسوخ المنحرف وأجنة التسلط التي يتعهدا
 ويبهرها بقروره الحقيقى والكاذب مما .. بصورة
 تتكسب منها شخصيات القصة ارضائية أدهم
 وعبد الرؤوف وانشراح التي لم تمنح نفسها
 لعبد الرؤوف الا بعد ماتتقت من سقوط الغشاوة

عن عينيه .. والسيدة الطيبة المريضة مسرح هذه
 الاحداث وضحيته دلالات عديدة * وقبل أن أنهى
 حديثي عن هذه القصة التي لا ينفد الحديث حولها
 أحب أن أشير إلى أن في القصة أكثر من مستوى
 واحد للمعنى .. وإن كنت قد ركزت على فكرتي
 الخدية والموتى وماجبتها للحياة فان هذا لايعنى
 أن هاتين القضيتين هما كل ما تدور حولهما
 القصة .. ولكن ثمة عدد آخر من القضايا الاخرى
 .. كقضية الترابط المهنوى بين المناخ الحضارى
 المسيطر والسلوك او النموزج الانسانى
 السائد .. المناخ الذى يسيطر على المستشفى كله
 والسلوك الذى يسود تصرفات ادهم واستجابات
 الاخرين ازامها .. سواء اكانت هذه الاستجابات
 هي تلك السيدة المريضة التي أسلمتهم نفسها
 متوهمة أن باستطاعة اهتمامهم الكاذب المبالغ
 فيه أن يطفى على غلتها .. او سلوك مساعديه
 الذين يمنعون الاحتجاج حتى من أن يرتسم
 على قسماط وجوههم وهم يشاهدون عملية
 الاستكشاف وقد تحولت إلى عملية استعمال
 كبرى .. هذه واحدة أخرى من القضايا التي يمكن
 أن تستخلصها من هذه القصة .. وهي واحدة
 من قضايا عديدة لا أريد أن نستسلم لأغراءاتها
 حتى تتمكن من الانتقال إلى غيرها من الاقاصيص .

ينتهي المنهج/ يقدم لنا يوسف ادريس تجربة
 الايقاظ الطويل في (النقطة) تجربة المبلغم
 والامل .. تلك التجربة الإنسانية العامة الفسادة
 على الاحتفاظ بفغاليته وتأثيرها طاملاً كانت هناك
 حياة وطاملاً وجد انسان له صمبوات وآمال ..
 والمكثفة في نفس الوقت لأهم الاحاسيس المبهوتة
 في رسم اللحظة التي تصدر عنها .. احاسيس
 السنوات الثلاث التي استحالت باكملها إلى لحظة
 انتظار طويلة باهظة .. والتي حانظ الانسان
 فيها برغم ثقل هذه اللحظة وفداحتها على انسانيته
 وعلى الحبوط التي تصله بالشئ المنتظر .. بالنقطة
 التي لا بد ستظهر ولا بد تستحيل إلى شرطة ثم
 إلى خط طويل بل لا نهاية لطوله .. هذا الانسان
 القادر لمعجزة معجزة من التماسك والانتظار
 والامل وبلغ هذا المناخ الرازح المثقل بالحزن
 والقتامة هو التجسيد الفني لعبد الرؤوف بعد
 ما يتقط من هول العملية الدامحة وبعد ما دفع
 بالحياة عن نفسه الموت والحزن والهزيمة ..
 فالانسان في عالم يوسف ادريس هو المعجزة
 الكبرى .. معجزة هذا العصر وكل العصور .. لأنه
 القادر على اجتياز كل العقبات وعلى التغلب على
 جميع عوالم القهر والهزيمة .. هذا الانسان
 الذى يبدو للوهلة الاولى وكأنه لعبة طريفة في مهب

الحقيقة نداء الحياة ذاتها بمرامتها وتدفعها وصحتها ، يحلوها ومرها مما فهو النداء والغدية والضريبة . فبعد أن لانت فتحية أو بالأحرى استجابات لهذا النداء الخافت للمحاج ولدت في داخلها شخصية جديدة .. شخصية قادرة على التحسدي وعلى العودة من جديد إلى مصر .. بإرادتها هذه المريبة وليس أبدا تلبية لهتمساف هاتف أو نداء نداءه . أما في «دستور يا سيده» فائنا نلش على نفس اللحن وهو يمزق على التجدبة وبنفحة قرار مقابرة وكأنه تريد أن تقول لنا ، أن نداء الحياة الذي ينتصر في (النداء) بهذه الصورة المرة وبهذا القدر الكبير من الضحايا . ما يلبث أن يترك وراءه مرة أخرى نوعا جديدا من الضحايا في شخص تلك السيدة التي حاولت أن تعب من الحياة بنهم فردتها الحياة عن البيع بعدما أذاقتها رشفة من رحيقه اللب . لأنها لم ترد النبع إلا بعد فوات الأوان .



نتنقل بعد هذه الرحلة السريعة مع السنان يوسف ادريس إلى عالم يوسف الشاروني في مجموعة الأخيرة (الزحام) (٥) و(الزحام) هي المجموعة الثالثة للشاروني بعد مجموعته (العناق المشقة) ١٩٥٤ و (الزحام) (١٩٦٠) . وتضم هذه المجموعة تسع أقاصيص وأحدى عشر القصص قصيرة أو قصبة تحت عنوان (قصص في دقات) وهي مجموعة من اللقطات السريعة التي يتصيد فيها الكاتب بعض المفارقات الساخرة إلى جانب اللوحة الوصفية المعنوية (يوم في الحريف) . ويمتد النطاق الزمني لهذه الأعمال المتعددة فيشمل فترة زمنية طويلة تتشوى رحلة الشاروني مع القصة منذ بداياتها المبكرة حتى الآن . ففي المجموعة أعمال تعود إلى أواخر الأربعينات مثل (العودة إلى المنفى) ١٩٤٨ و (يوم في الحريف) ١٩٤٩ بينما تعود أحدث قصصها (لحاح من حياة موجود عبد الموجود) إلى يوليو ١٩٦٩ . وتقع بقية القصص على هذا الخط الزمني الذي يضم أكثر من عشرين عاما . والواقع أن ثمة عددا كبيرا من أقاصيص هذه المجموعة يؤكد تاريخ كتابتها أن مكانها الطبيعي هو أي من المجموعتين السابقتين . فقد كان لابد . . . (الخلاء) و (السمسار) و (العودة من المنفى) و (يوم في الحريف) أن تظهر في المجموعة

رياح عاصفة . . أو كائن ضعيف لا حول له ولا قوة . هو القادر وحده على اجتراح المجزة في (معجزة الهمس) تلك القصيدة الرقيقة التي تمجد الإنسان وتنفني بطاقاته الهائلة . فيطلها (النص نص) بإمكانياته الخارقة ليس إلا صورة مصغرة للطاقة الانسانية الكبيرة في عبقريتها وجموحها وعذابها معا . تلك الطاقة الانسانية الكبيرة التي تواجها مرة أخرى في (مسروق الهمس) حيث نلش بقوة الإنسان الكبيرة على استنابات بدور الحياة وتمهدا في أقسى الظروف وأجدها . فقد تمكن بطلها من أن يهيئ لنفسه وسط جعيم السجن والحرمان فردوسه الخاص في مسوره هذه الفردوس الوهمية التي استطاع أن يخلقها من خيالاته وكأنه يكرر من جديد أسطورة الخلق الأولى . . خلق حواء من ضلع آدم . . لكنه هذا خلق من نوع مرير . . فقد خلقت فردوس من حرمان بطلنا ومن فقدانه لحيته ومن رغبائه المحبطة وأمنائه المسفوحة وانسانيته المهذرة . من كل هذا خلق بطل القصة فردوسه المحلى الأكثر حقيقة من أي فردوس حقيقي . لأنه الفردوس الذي عثر فيه على حريته داخل أغنى القيود على الحرية . وعثر فيه على انسانيته وسط أشد الظروف لا انسانية .

هذا الإنسان الذي عرفناه في (النقطة) و (مسروق الهمس) و (معجزة الهمس) . هو إنسان يوسف ادريس الأثير في هذه المجموعة الإنسان الذي تصرخ حيواته وتصرفاته بكلمة هملجوى الخالدة ، قصد يمكن سحق الإنسان ولكن مزيمته غير ممكنة ، الإنسان الذي يعلو على أقسى الظروف ويدفع عن نفسه الموت على الدوام . غير أن هذا لا يعنى أن يوسف ادريس يقم لنا نوعا جديدا من (السوبرمان) أو الإنسان الأعلى . ولكنه يكشف عن معجزة العصر داخل الإنسان العادى البسيط . . إنسان الحياة اليومية في بطولته ومجالدته وعظفته . ومن ثم قاله يقسم لنا البطل إلى جانب الوجد والجانى إلى جوار الضحية في هذا الإنسان . . فلى (النداء) و (دستور يا سيده) نجد الفنان وقد خاض بالجنس مفامرة خيبة في الإصاق البشرية . مقامرة تمنح تجربة الجنس عنه مجموعة من الدلالات الحضارية العميقة . فإذا كان الجنس في (العملية الكبرى) سبيل الإنسان إلى درد الموت وقهره الخديعة . فإنه يكتسب في (النداء) بعدا آخر . عندما يتوحد مع نداء الحضارة وقد أصبح قدرا لا يملك منه . وكأنه نداء النداء الشهير الذى لا تستطيع منه فتحيه فكلا . لأنه في

(٥) نشرتها دار الأدب ، بيروت المنس ١٩٦٩ .

الأولى • بينما كان المكان الطبيعي لـ • (عمله زائلة) هو المجموعة الثانية • أما القصص التي تنتمي بحق إلى هذه المجموعة فقليلة إلى حد كبير • حيث لا تتجاوز الأقاصيص الأربعة الأولى وهي (الزحام) و (نظرية في الجملة الفاسدة) و (لمحات من حياة موجود عبد الموجود) و (اللحم والسكين) • فهذه الأقاصيص وحدها هي التي تشكل إضافة حقيقية إلى عالم يوسف الشاروني وإلى مقارنته التعبيرية مع الأقصوصة •

فإذا كانت الأقاصيص التي سقطت من المجموعتين السابقتين تحل بصمات منهجه الأثير القديم في (العشاق الخمسة) مزوجا بأصداق الفهم الشائع للواقعية الاشتراكية في الخمسينيات والذي تلمسه واضحا في (شربات) و (الهذاه) و (عملة زائفة) و (المسنار) متمثلا في النبرة العالية المرتوية من نظرة أحادية الجانب ، وفي تلك الحتمية الميكانيكية الصارمة التي تحكم مجريات الأمور في القصة • • • وربما كانت هذه المسحة من الواقعية الساذجة هي التي دفعت الشاروني إلى تنحية هذه الأقاصيص عن مجموعتيه السابقتين • ولا أدري إذا ما كان شبح انتاجه في المرحلة الأخيرة هو الذي دفعه إلى ضمها إلى هذه المجموعة (كمالة عدد) بعد أن لاحظها عن مجموعتيه السابقتين • • • أم أنه أراد أن يشت لنا أنه قد خاض غمار الواقعية الاشتراكية في الخمسينيات وإن لم ينجح في مدرستها • • • أقسول إذا كانت هذه الأقاصيص القديمة تحل بصمات يوسف القديم فإننا نلمس في الأقاصيص الأربعة الجديدة اقتحاما مقننا لعدد من القضايا والأفانق المجهولة • ونغوص معه فيها تجربة هامة مع اللغة تبلغ ذروتها في أحدث قصص المجموعة (اللحعات) حيث تستعمل الجفاسات والطباق بمنهج شعري حساس للغاية • وحيث يقوم الإيقاع والموسيقى في الجملة بطور بنائي كبير • يصبح به إيقاع الجملة وموسيقاها جزءا من محتوى القصة وليس مجرد وعاء خارجي لها • فالجمل التركيبية الصياغة المتكررة الحروف الضاغطة على المعنى حتى يلتف فيها ويتعرج ليست مجرد ألقاب اللغوي الذي يصب فيه الكاتب موضوعه ولكنها جزء أساسي من بنية هذا الموضوع ذاته • فعينا يقسول موجود عبد الموجود • لكن بماذا عساي أعترف • هل أعترف بأنني لست وثاقا على وجه يقيني أبدا بما أعترف ؟ أو عندما يقول «توقع شر يوشك أن يقع ولا يقع ولكنه سيفعل ؟ » عسلما نقرا

مثل هذه الجمل التركيبية التي تتشابك فيها الكلمات وتنتشر نحس باللغة وقد أصبحت جزءا جوهريا من بنية العمل الفني ذاته ومن وحدة التأثير العامة التي تنهض عليها القصة ، وفعالية مشاركة في صياغتها • نحس باستطابقا (جمال) هذه اللغة الخاصة برغم تفككها وضعفها إذا ما نظر إليها معزولة عن سياقها وعن مناح القصة العام • هذه اللغة القلقسة المتشترية التي تدور دائخة حول سحاور من الفاظ تتكرر بإيقاع مضطرب لا تعكس حالة الاضطراب التي يعيشها البطل • فهذه وظيفة أدنى في سلم النص والرقى من حيث الصياغة اللغوية • حيث تكون اللغة مرآة تعكس لأفعالية تشارك في البناء • • أقول لا تعكس الحالة بل تشارك في بنائها وفي تشكيلها بصورة ناضجة • وهذا أيضا ما يحدث في (الزحام) • حيث اللغة منضغطة تتابع حروفها الصائنة في تلاحق مزدهم تمنحى ليه الزوائد ويكثر فيه التقديم والتأخير فقد اعتزلي فوضى الزحام وصغيه • بينما ترق هذه اللغة وتشف وتساب في ليونة عندما يعود بطل (الزحام) إلى ذكريات طفولته الأولى بريفها القسيح وتشمسها الساطعة • ثم تتابع لأهله متصاعدة الخطر سرعة الإيقاع في لحظات المكاشفة والنشوة الجنسية الحسية وهي تنفجر مندمنة في رحلة ملتاعة من أجل الكليات إلى أدق تفاصيل الجراحات •

وهذا الاهتمام الحساس باللغة والتوظيف الناضج لها ، أحد العلامات الهامة على أن يوسف الشاروني يتعهد دائما وباستمرار هذا البناء العظيم في داخله • فكانت بناء من طراز فريد • لا تقلت من قلعه كلمة ولا لمحة إلا بعد أن يثقلها بالدلالات وبعد أن يوظفها في إثراء المستويات المتعددة من المعنى في عمله الفني • ولا يترتب لدى جزئية دون أن يكون لهذا الترتيب قيمته البنائية الكبيرة • • وفي القصص الأربعة الجديدة في هذه المجموعة يواصل الشاروني مضماره مع البناء والتجديد • تلك المفامرة التي اقتحم آفاقها في وقت مبكر للغاية بالنسبة لتاريخ الأقصوصة العربية والتي استمر في تمهدها والإخلاص لها لوقت طويل • ولمفامرة الشاروني مع التجديد طعمها الفريد والاصيل • لأنها ليست بمواكبة لموجة سائلة كما هي الحال لدى الآخرين ولكنها وليدة صانعة مكررة خصبية مع الشكل والمحتوى بصورة تجعلها رافدا أساسيا من الروافد التي ساهمت في بلورة تيارات الحديثة التي هبت على وجه الأقصوصية في الستينات •

فيه كانت الحياة والحياة كانت نور الناس والنور يضيء في الظلمة والظلمة لم تدركه وإن نسلم لهذا الخوف كل حياتنا بعدما أصبح دليلاً عليها وشارة . عند ذلك تصل إلى الجملة الثانية .. إلى الكوجيتو الديكارتي المقلوب الذي أصبح شارة الوجود : أنا خائف إذن أنا موجود ، هنا يغيب الينا أننا خرجنا من رداء الاملاصوت إلى مشارف العقلانية المقلوب ما نلبث أن نحس بأننا واحد لأن هذا الكوجيتو المقلوب لا يمنع الوجود إلا بعد أن يستلج جوهر الوجود . حيث لم يكتسب الإنسان احساسه بكنيئته من فكرتوم تحققة ولكم من ضياعه في مهاد الخوف وغوصه في رماله الناعمة .. عند ذلك تتعقد القضية وتكتسب طابعاً جدلياً عنيماً يلتقي بنا بين يدي هيجل في الجملة الثالثة : تلاقى المتناقضات خوفي يطمئني .. يحييني ، حيث يسبيل الخوف على انساننا رداء الحماية ويصبح الوجه الآخر للاستقامة إلى الامة والامان لأنه يتحول إلى القوقعة التي يتوارى في داخلها انساننا الهلامي أو الصدفة التي تحميه من مخاطر هذا العالم العاصف الكتيب .

بعد هذه الافتتاحية الثلاثية يقدم لنا الشاروني الحدث . وبرغم بساطة الحدث البادية فانه لا يقل في تنبائه وتقديده عن هذه الفلسفات العديدة الكاطبة في اساطير المعنى المتعددة في القصة متغلغلة داخل الحدث دون أن تطفو على سطحه أو تحد من شعاعيته . فيوسف كما كررت بناء من طراز فريد . يقدم من خلال بنائه للحدث بتدفقه المتداخل في الزمان والمكان وبالعلاقات الجدلية الخلاقة بين جزئياته المتتابعة كل ما تريد القصة أن تقول بما في ذلك الرؤى الفلسفية التي تحتويها والتي تسفر عن نفسها من خلال الجزئيات الحسية المجسدة وحدها . وهذا هو نفس منهجها في الالتصاق بشعاع اللحظة التي صدرت عنها وفي تصيد ملامحها للتناهي الصفر العظيمة الدلالة .

ويبدأ الحدث بعد انطفاء الشمعتين .. البنت واما : الزوجة والعشيق .. تجسد لنا انطفاء الاكثر مرارة من انطفاء الحياة بالموت .. انطفاء حياة بطلنا صاحب الاسم الوهمي موجود عبد الوجود .. وهو في الواقع ليس بطلا ، ولكنه بطل مضاد كما يقولون لأنه التجسيد الحي لكل الصفات اللابطولية في الانسان . إذ نحس في ترديده المستمر لكلمة أنا بصورة لا تخلو صفحة من صفحات القصة المروية بالضمير الاول من تكرارها عدة مرات ، يعقب احساسه

بواصل يوسف الشاروني مفارقه مع البناء والتجديد في هذه الاقصيص الأربعة . فنحس (باللحم والسكين) وقد استعالت إلى صياغة عصرية لأسطورة قابيل . تتحول فيها الام إلى تجسيد عصرى لصورة المسيح القادى . وإن انقلبتا بعض الهندسة البنائية حينما نجد أن ذبح النور قرب نهايتها هو القصة الواشمية بحتمية مصرع الخلاف والاجهاز عليه ، بينما يغوص في (نظرية في الجملة الفاسدة) غمار السيطرة على أعنة الثروة اليومية المألوفة بقيادتها في مسارب وعرة تسفر من خلالها عن طبيعة الواقع والشخصية في آن . ولا يكتفى بهذه السيطرة المقنطرة على أعنة ثروته بل يصير بهارة غارقة في تمذيقها حتى تستحيل إلى نظرية ذات مقدمات وبراهين ونتائج . ويعتمد في (الزحام) على الخطوط والبيدات المتوازية . وعلى مونثاج شعري شديد الحساسية تلوب فيه المسافة الفاصلة بين الأزمنة .. وبين الكليات والجزئيات .. وبين الذات والموضوع .. وبين كل مكونات العقدة الادوية بصورتها المركبة . حيث تدور لعبة خطيرة تتبادل فيها الشخصية المراكز وتتكشف عبرها الهشوم وتترامم أما (لمحات من حياة موجود عبد الوجود) فانها تقدم لنا ذروة مفارقه مع الشكل والموضوع .. حيث تغنى بساطتها المتناهي بناء جديلاً قسدياً التعقيد . وحتى نتعرف على هذا البناء الحسي يلزمنا الترتيب قليلاً عند هذه القصة الهلوسة الرائعة .

تبدأ (لمحات من حياة موجود عبد الوجود) بتلك الافتتاحية الثلاثية التي تلخص كلماتها المركزة عوالم فلسفية كاملة .. دون أن تنأى بذلك عن الموضوع الرئيس للقصة .. وتتكون هذه الافتتاحية من ثلاث جمل اولاهما : البدء : في البدء كان الخوف . كل شيء به كان وبغيره لم يكن شيء مما كان . هذا كان في البدء ، وتلف هذه الجملة الاولى صياغتها الانجيلية القصة كلها بجو لاهوتي يرين عليه مناهج من القصيدة التي ينتصب فيها الخوف الها لهذا العصر العاصف الكتيب . حيث يعيد الفنان صياغة مفتتح الاصباح الاول لانجيل يوحنا مستعيداً الخوف بالكلمة .. في البدء كان الكلمة . والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله . هذا كان في البدء عند الله . كل شيء به كان وبغيره لم يكن شيء مما كان . فنحس بهذه الصياغة الجديدة وقد عمدت أخوف وكرسته هادياً للناس بدلاً من قبس الحقيقة . وما علينا بعد ذلك إلا أن نكمل الآية

بفقدانه لكيثوته .. هذا فقدان الذي تشير له الأصة منذ التأكيد الكاريكاتيري على كلمة الوجود في عنوانها .. والذي يسرى في عصب القصة كالتلم في العروق . فوجود عبدلوجود - تلخيص الفنان البارز لانسان عصرنا - يعيش في ذلك الجحيم الدائم .. جحيم التراجع على الخط الفاصل بين الشك واليقين .. جحيم الاكراه بنيران الاسترابة المبهمة والشكوك الغامضة .. فهو لا يعرف ان كان بريئا أم مذانا .. ان كان الجاني أم الضحية ؟ كل ما يعرفه ان الحوف يضيق عليه الخناق . وان وجوده يتساقط منه يوما اثر يوم حتى لا يكاد يتعرف على نفسه . وأنه في استماتته للدفاع عن نفسه كاد يقضي عليها .

وتقدم لنا القصة عدة تنويعات على هذا الحوف وعدة مستويات له . فهناك المستوى الادبي الذي تترج فيه القدرية الاغريقية بالتعليل النفسي . والذي نحس فيه بلعمة تريزياس وهي تطارد بطلنا الذي يؤرقه الاحساس بالذنب ازاء وفاة والده المفاجئة . فعندما نقض عنه اللحظة مخاوفه متحديا كل احساس أبوي بالمعنى الشامل للأبوة والذي يقترن بفكرة التسلط ، جاء نبال موت والده ، فاستشعر احساسيا بالذنب والتدمر وكانه المسئول عن موته .. وطغى أصباغ نطم عمق أدركت أن خوفاً عليه كان بحجمه . وأننى آرت طمانينتى وتخلت عن حمايته . فأتحت للموت فرصته الذهبية . غافلى واختطفه منى . هكذا عوقبت على طمانينتى . يومها أدركت أن مكافأتى على خوفاً ألا يتحقق شيء مما أخاف منه . فإذا تحقق كان وقعه أبسط بكثير مما ضخمته التوقعات والاهام . من يومها اذا طماننت خفت وإذا خلت الطماننت . اذا طماننت تشامت وإذا خلت احتشمت وحملت . من يومها يقلقنى ألا أجد ما يقلقنى . هنا تحس الشخصية بحتمة هودتها الى القوقمة . والارتداد الى كنف السلطة الابوية حيث بعد مجرد التوصل من الحوف ترمد على جبروتها . ونحس في هذه الجملة بنون الانا وقد استعالت الى عبي على الشخصية خلال تلك الطلاقة الدلية المبيقة بين الحوف والطمانينة . بل ما هي الحملة المتكررة الحروف المضطربة الايقاع تصبح جزءا من بنية التأثير العام للعمل الفني . فنحس بنتم بأشبع من تدم اوديب عندما وجد أنه واقع في قبضة اللعنة التي توهم أنه هرب منها . وأن كل محاولة لتحقيق الذات تتضمن تدمير الاب الكامن فيها . أو بالأحرى تتضمن تدميرها .. وهذا هو نفس

السؤال الذي يضطرب أمامه موجود ويرحز « الحنين الى رحم الأم : دفاع عن النفس أم قضاء عليها ؟ » ويضطرب أكثر أمام الاجابة الهيكلية الطابع . انه دفاع عن النفس ينتهى بالقضاء عليها . وهذا بالفعل ما حدث في القصة .. فإذا كان اوديب قد عانى من خطيئته مع جوكاستا فان موجود لم يكتف بممارسة الخطيئة مع جوكاستا وحدها بل ومع ابنتها أيضا .. وإذا كان اوديب قد فقا عينيه ومضى فان موجودا عانى عذابا اعنف من ذلك الذي شف عبوره اوديب في كولوني حتى ارتقى الى مصاف الآلهة عند سوفوكليس . لأنه فقا وجوده كله وطمس شخصيته وانزوى في قوقعة رعبية كلما تحسست زوائده الطريق الى الخروج منها رد اليها من جديد . فقد ترك كل شيء معلقا فوق رأسه ملفه باق في انتظار أى اضافة مهما امتد الزمان ونات المسافة . وحنينه للعودة الى المرحلة الجنينية لن يتحقق بصورته الكاملة مهما سد من حوله القلوب وأحكم رتاج كلفه الذاتي . فمعد اللحظة التي مارس فيها الخطيئة مع مديحه حقت عليه لعنة سلام .س التي تنبأ بها اولو اله دلفي . لما كان باستطاعة اوديبنا الجسد أن يتجنب جوكاستا . بطرما وثوبها وحرارتها المؤدبة ولاذنتها . ولا لله يهرب من ملاحقة الطاعون . . . الطاعون المادي والمعنوي معا . أما مديحه جوكاستا فمعد القصة - فانها اختارت هي الأخرى سبيلا عصريا للانتحار . . . تماما كاستماعة موجود عن فقه الصنن بقعة الوجود . طمس الشخصية . كان سبيلا للانتحار هو الانخراط في هستريا الدروشة والانجذاب .

هذا اذا ما تحدثنا عن المستوى الادبي من المضم . أما اذا ما انتقلنا منه الى المستوى الفلسفي . والذي يصوغ التصاق القصة باللحظة المضاربة التي صدرت عنها وعولها عليها لم نفس الوقت . فاننا لنمس تلخيصا فنيا للذبح الرسمة الخاطفة وقد استعالت الى أنا بطموسة منهزمة . ونحس بتلك العلاقة الجدلية بين الافتتاحية والحدث والملاحظتين . دون أن يؤثر هذا على النمو العفوى للقصة . فبين الكوميديو المتلوب في البداية الضحيم في النهاية رجلة طويلة داخل النفس الانسانية ، تبدأ من الانطواء البسيط وتنتهى بالحوف وقد استعالت الى عذاب خطير له أعراضه الضوية الحادة .. الى موقف فلسفي من العالم المدان انسانه دونما جبرية . فبنا القصة نهض على ذلك الجدل المستمر بين الشك واليقين .. بين الكل والجزئي .. حيث

تلتحم لعبة تساقط الوجود بالمحاولات الدائمة لتزيق بقايا هذا الوجود المتساقط والتفويض ببقاياه . ويندغم الخوف بالطمأنينة . ويصبح ما يخيف هو ما يحمي وما يجهز على انسانيه بطلنا هو ما يحافظ على ثمالة الحياة الباقية فيه . وحيث نحس بديكارت على السطح وحيث في الاعماق ، بينما يلف الجميع رداء من الرحابة اللاهوتية التي تسع ضعف الانسان وجبروته معا .

واذا ما انتقلنا الى قصة (الزحام) سنتمتع على موجود من طراز آخر في صورة فتحي عبد الرسول الذي يصانني من نفس الخوف ونفس الالعة الأدببية ونفس الاحساس بالطاردة . فتفتحي في الحقيقة هو المشروع الاول لشخصية موجود . المشروع الذي اكتمل في (الصحاح) . غير ان هذا المشروع لا يقل جمالا عن اللوحة الكاملة فاستكشمت الفنائين العظام لها قيمة نوحاتهم . ولا يعني هذا ان (الزحام) مجرد صورة تمهيدية للصحاح وان كانت كذلك بمعنى من المعاني . ولكنها عمل فني عظيم له روعته وكماله . وان بدا فيه الاسراف في الهندسة البنائية في بعض المواضع . فبطلها يقدم من البداية في لحظة مستقطرة من الاوتوبس وفشل في الانضمام الى الحوكب . هذه البداية المخصصة بهارة لرحلته داخل القصة كلها . تلك الرحلة التي فشلت فيها بطلنا في الانخراط في الحوكب فلم تنتهي به في مستشفى الامراض العقلية ينتظر الاوتوبس الذي يقله الى مرافق الشمس والامان التي فقدتها بفقدانه للطفولة . فالاطفال وحدهم هم الذين يستطيعون الاحتفاظ بقماتهم الممدودة في هذا المناخ الذي يعلم الجميع الانحناه . والذي يسبح في مفيد دائم يتوأم مع الاحاسيس الموحشة . احاسيس الضياع في الزحام والتوق الى الفروسية حتى ولو تمثلت في صقان من الحلوى . فتفتحي يعيش في شلل احساس دائم بالذنب يهاجمه

بالنيسل كلما هرب منه في النهار . . . يطل على احلامه منذ ان ورث ابيه في البيت والمجنون . يحمله مرة . . . او يلوح له في رى مفتش . فتحي محصل اتوبس والمفتش رمز السلطة بالنسبة له . تارة اخرى . حدث كل هذا بعد ان فشلت كل محاولات فتحي في اعلاء هذه الاحاسيس المارة في داخله بقرص الشعر وبممارسة لعبة تبادل المراكب بين ما في الاغنية وما ليس في الاغنية . . . بين ما في الواقع وما يتوق اليه الخيال . هكذا نحس بالزحام واحدة من الاقاصيص الرائعة لولا بعض الاسراف في هندستها البنائية . ففي لحظة الزحام يتذكر فتحي مشهد المولد وبدايات رعيه من الزحام . بينما تتوالت بدايات قلق المراقبة مع بدايات تصفع كتب اليقين . ويتوازي الانتقال الى المدينة مع بدايات الافول حيث نحس بالثقل يستندعي شبيهه مرة ونقيضه اخرى . ناهيك عن تنويعات الركاب المحسوبة على طن الزحمة ص ١٤٠ . غير ان هذا الاسراف في الهندسة البنائية والذي لا يفيد القصة كثيرا . لا يسى الا قليلا لتلك الرحلة الحسية مع ما يمكن تسميته بالآنا العكسية التي قدمتها القصة ببراعة وقدمت معها توضيح محاولة لافهام الزمن وتذويه واللعب به في القصة المصرية القصيرة . هذه الرحلة التي يمكننا ان تسفر عن كونها اذا ما تمسح التفريعات التي تطرا على ايقاع الحقل التي تبين . انا فتحي عبد الرسول ، طوال القصة والتي تتكرر في القصة بتنويعات متباينة تلخص ما اقصد به رحلة الانا العكسية . وهي رحلة يمكن كتابة دراسة مستقلة عنها . ولولا ضيق المجال وضرورة الانتقال الى بقية المجموعات الاخرى لواصلت حديثي عن هذه الرحلة وعن بقية الاقاصيص الاربعة التي لمستها في البداية بشكل سريع .

(التحديث عن بقية المجموعات في عدد قادم)

في الظهيرة

بقلم: محمد البساطي

فيما بعد • وفك الارتباط عنها • • رأيت جرحا بطول بطن القدم • وكان متقيحا • وتحسسته الرجل لحظة • ثم لفه في الحرق مرة أخرى • لم يكن هناك ما أفضله لأن تأتي مركبي • وكان الهواء يهب من ناحية البحيرة ساخنا ومحملا بالرمال الدقيقة • قلت للرجل :

— هل لك أجد هناك ؟

— آف • • اجراتان وولد • •

كان ينظر للحاجز الخشبي الذي يقطع الطريق قرب مدخل المدينة • وكان الناس لا يزالون يأتون من هناك • وخلف الحاجز وقف ثلاثة من الجنود يخوذاتهم اللامعة في الشمس بفحصون أوراق الناس أثناء مرورهم • وكان هناك غيرهم داخل الكشك •

— وتنتظرهم هنا ؟

— لا يعرفون أنني جئت •

وايتسم :

— وأعطوك تصريحاً بالدخول ؟

— تصريح ؟

رفع وجهه نحوي • ورأيت فيه الخالي من الاسنان • ظل لحظة ينظر الى صامتا • ثم هز رأسه :

— لقد قالوا لي ذلك • • وأنا قادم في المركب • وصمت مرة أخرى • ثم قال فجأة :

— لكن • • لو قلت لهم أنني قادم من بعيد • • بعيد جدا • • يؤمن في السفر • • تصور ؟

— ربما ذهبوا هم أيضا • •

— ذهبوا • • أين ؟

— حملقي في وجهي بعينيه الصغيرتين المرتعشتين •

كنا في طريقنا الى المرسى عندما رأينا قادمنا نحونا • كان رجلا عجوزا ويركب حمارا صغيرا يتدلى على جانبيه طرفا خرج مثلثان • وكانت البحيرة تمتد أمامنا واسعة •

سأله رجل منا : • الى أين يا عم ؟

ورأيت يهبط من على حمارة • ويقف جانبا ينظر الينا •

وكانوا قد قسموا الى مجموعتين قبل أن نترك المدينة • وأعطوا كل مجموعة اسم المركب التي ستتقلهم • قالوا لي • • أن مركبي (سميها النتيجة) وأن على كل من جانبيها ساري نجمة ضخمة سوداء •

وعندما وقفت انظر الى المرسى الممتد على هيئة قوس • • والحلقات الحديدية الضخمة المثبتة على حافته • • أحسست أنه حين تأتي لحظة الركوب فلن أذكر شيئا مما قالوه • واختلت انظر الى وجوه الناس في مجموعتي • وكانوا يقفون في مكان واحد قريبا من الشاطئ • ثم رحلت أحصى عددهم • • وقد تملكنتني فكرة أنهم ربما كانوا أكثر عددا مما يجب بالنسبة لمركب واحدة •

ورأيت الرجل يمسك ذلك مرة أخرى وكنت أقف بعيدا عن ضجيج المرسى • وجاء ووقف قريبا مني • ثم سألتني :

— هل ذهبوا كلهم ؟

كان الحمار قد شرد عاريا خلفنا في الصحراء بعد أن نزع الرجل عنه البردعة والخرج • وأقلقتني ذهاب الحمار بعيدا غير أن الرجل لم يكن • كما بدا لي • قلقا بشئانه • وكانت إحدى قدميه ملفوفة في خرق بالية • وحين جلس ورائي



كنت أعرف أن النساء والأطفال قد رحلوا من قبل . وأنه لا يوجد بالمدينة من الأهل سوى بعض الرجال الذين تخلّفوا للضرورة - كما أخبرونا في الداخل - وفكرت أنه ربما كان يجب أن أشرح له الأمر . وقد أنصت لي في اهتمام ثم سألتني :

- وعائلتك ؟ .. ذهبت إليها ؟

- من أسبوع .

- وأمتعتك وكل أشيائك ؟

- آه .

- وأنت ذاهب الآن ؟

- آه .

- ستلتحق بهم طبعاً ؟

- طبعاً ..

هز رأسه راضياً . وحين رأيته أنظر إلى أخرج قال :

- انني أبيع السردين .

- وابتسم . ثم قال :

- لقد بيعتها كلها هذه المرة .

وخلع عمامته . ومسح المرق عن رأسه الذي بدا صغيراً خالياً من الشعر . وعاد ينظر إلى الناس بعد أن خرجوا من وراء الحاجز .

- لو أنهم ذهبوا .. لأطمان بأني كثيراً .

وبدا هادئاً . وذراعاه حول ركبتيه .

- هذه المرة .. عندما تركتهم .. كانوا

لا يريدون أن أذهب .. لا بد أنهم تعبوا .. وكانوا طول الوقت وحدهم .. هل كنت مع عائلتك حين ذهبوا ؟

- آه .

- وهل تعبوا كثيراً ؟

- قليلاً .

أعصمت عيني لأريحهما من حدة ضوء الشمس وكنت أحس به يحدني من وجهي ..

- وليب أعرف مدائنهم ؟

- ربما هؤلاء يقولون لك ..

- من ؟

- الجنود عند الحاجز .

- هل يعرفون المكان الذي ذهبوا إليه ؟

- لا .. لكنهم سيقولون لك ماذا تفعل .

غير أنه بعد أن نظر إلى الحاجز .. صاح فجأة غاضباً :

- وماذا يفعلون هناك ؟

وكان الطريق خلف الحاجز قد أصبح خالياً . وقال الرجل :

- ألن يأتي أحد آخر ؟

ورمقني لحظة في قلق . وحين أعدت النظر إلى الطريق .. رأيت الجنود الثلاثة يملقون الحاجز .

ثم وقفوا هناك في ظل الكشك المشبى . وكانوا يتحدثون مع الآخرين في الداخل .

- لو أنني سمعت كلامهم ! .. حتى الولد لا يعرف شيئاً .

- ابنك ؟

- من امرأتي الثانية .. امرأتي الأولى تقول أنه بعد أن أذهب يترك البيت .. أنا أعرف

أنها تقول ذلك لأضربه .. قالت لي مرة أنها



تذكرها برائحة الموتى .

- ربما تأتي بها امرأتك الأولى ؟

- لا .. لن تفعل .. نهى أيضا لا تحبه ..

وهناك أشياء كثيرة يجب أن ينقلوها .. لقد

تذكرت الآن فقط .. هناك أشياء كثيرة .

كنت أفكر طول الوقت أن أسأله عن الحى

الذى كانوا يقيمون فيه . فبعض الاحياء قد

ضربت فى المدينة . ثم رأيت أنه من الأفضل

إلا أسأله عن ذلك .

- وقلت لهم قبل أن أذهب .. اننى لن

أغيب هذه المرة .. مجرد أن أبيع صفيحتى

السردين وأعود .. ربما كانوا ينتظرون فى

الداخل .

كان ينظر بامتداد الطريق الحالى المؤدى للمدينة

وبدا وكأنه نسى وجودى بجواره ورأيت الناس

الواقفين فى ظل المراكب الراقدة يتجهون الى

المرسى بعد أن اختفى الظل . وخرج الجنود الثلاثة

من وراء الكشك . وعبر واحد منهم الطريق .

ووقف يتبول على الرمال . وفى عودته ..

نوقضنا عند الحاجز وراح ينظر إلينا .

- ماذا تعملان متدكما ؟

أجبت الرجل المجوز . وتقوس ظهره قليلا .

ثم هس مجذرا وهو يرمقنى بنظرة حافظة :

- لا تنظر إليه .

عجلت لنظرت الى الهندى . وهس العجوز

مرة أخرى :

- لا تنظر إليه .. وسينهب وحده .

صاح الهندى وهو يرتكز بكوعه على الحاجز :

- هل تعرفه ؟

هزئت راسى . وقلت مدافعا عن الرجل :

- إن عائلته فى الداخل ..

- عائلته ؟ .. فعلها معك ؟

وبدا للحظة هادئا . ثم انفجر فجأة ضاحكا .

وجاء الهندى بالآخران وأضما إليه .

نظرت الى الرجل المجوز . غير أنه لم يلتفت

الى وكان ينظر إليهم صامتا . ويداه مسترخيتان

فى حجره . وحملت أفسسيائى وتوجهت الى

المرسى .

كان وهج الشمس يؤلم عيني . وحين كنت

أدير وجهى بعيدا .. كنت أرى دوائر صفراء

شاحبة أشبه بالفقايع تطفو فوق الرمال ..

وكانت تمتد وتتسع وتأخذ شكلا ليئا لزجا .

وأغمضت عيني مرة أخرى .

وعندما أقلت بنا المركب . كان الرجل

لا يزال جالسا على جانب الطريق الحالى .

وأستطعت أن أرى . - حين أصحتنا فى عرض

البحيرة - الجنود فى خنادقهم المتناثرة وسط

الرمال .. وكانوا لا يبعدون كثيرا عن الشاطئ ..

أمسكته فى حجرتها وهو يحاول أن يكسر قفل الصندوق .. هل تصدق أنه يفعل ذلك ؟

- ربما كان يريد شيئا ..

هز رأسه غاضبا :

- أنا أعرفه .. ولا يهسى ما تقوله هذه

المرأة .. لا يهمنى أبدا .. هذه العجوز النكد ..

أنا أعرف الولد .. ولو أراد شيئا سيأخذه من

أمه وأمه لا تتركه يذهب عندها .. وهو يقلب

منى أيضا .. وأنا أعطيه ..

لا أصدق أنه يفعل ذلك .. وإذا خرج .. فانا

أعرف أين يذهب .

صمت فجأة . وكان لا يزال غاضبا . ثم

قال :

- انه يذهب ليجمع بذور الكافور .. وهى

تعرف ذلك .

- بذور الكافور ؟

- آه .. ويحفظها فى الشيكارة لحين عودتى

ليدعك بها جسدى .. يقول أن ذلك يجعلنى

أنام جيدا .. ألم تجربها ؟

هزئت راسى .

- يجب أن تجربها .. انها تزيل التعب

تماما ..

كان الحمار قد جاء واستلقى غير بعيد عنا .

وراح يدرغ جسده فى الرمال الساخنة . وحين

امتلا الجو حولنا بالفبار .. استدار الرجل

وشتمه . ثم قذفه بحجر . وكف الحمار . غير

أنه ظل مستلقيا على جنبه كالليت .

- لو أنهم ذهبوا .. فلن تأخذ الشيكارة معها

- من ؟

- امرأتى الغاية .. تقول أن رائحة الكافور



ثورة المتاحف .. والوضع الراهن في مصر



الشهيد - تدير لبعه

متاحفها فأتجه الرأي الى استخدام البيوت والقلاع القديمة خارج المدن وتحويلها الى متاحف للأثار والفنون .

وبدأت مدينة كولونيا إقامة متحف جديد وفق أحدث النظريات المتحفية سواء من حيث تصميم قاعات العرض والمخرج بها عن الرقابة التقليدية وتحقيق نوع من الاستقلال والذاتية لكل قاعة لتتحول بين المشاهد وبين الملل الذي يصيبه من أسلوب العرض في قاعات كبيرة متشابهة ، كذلك استخدمت تطورات أساليب الإضاءة من الناحية التكنولوجية في إعطاء كل لوحة ضوئها الخاص وتحقيق التنوع داخل الوحدة الشاملة للمجموعات الفنية .

وبدأت يوغوسلافيا في أعقاب الحرب حركة تشييد كبرى للمتاحف حتى بلغ ما أقيم منها خلال خمسة عشر عاما مائة وعشرون متحفا .

في هذه الحقبة من العصر ، امتدت ثورة التكنولوجيا الى عالم المتاحف ، وتركزت الجهود حول تطوير هذه المنشآت الثقافية الهامة وتهيئتها لمواجهة دورها الثقافي الكبير في حياة الجماهير .

لم يعد مقبولا أن تظل المتاحف قصورا مغلقة على محتوياتها محافظة على وسائلها التقليدية وأساليبها القديمة في العرض ، وإنما أصبح مطلبا ملحا أمر الإفادة من مميزات التطوير الفني والأساليب التكنولوجية الحديثة لجعل المتاحف أماكن نابضة بالحياة تحقق من خلال مجموعاتنا حوارا متصلا بالجماهير وتحدث فيها أعين الأتار عن طريق تطوير العرض واستخدام وسائل الإضاءة الحديثة وتحقيق أكبر قدر من الإفادة من الفكر المعماري الحديث والفن المتحفي واتاحة السبيل للادوات الحديثة كالسينما والتلفزيون للمساهمة في إضفاء حياة متجددة على المتاحف والخروج بها من صورتها التقليدية الى صسورة ملائمة لروح العصر .

وقد شاركت الآثار المروية التي خلفتها الحرب العالمية الثانية في دفع الفن المتحفي ومسأيرته لروح التطور إذ أن الدمار الذي أصاب كثيرا من هذه المنشآت الثقافية والظروف التي أدت الى اغلالها وتخزين مجموعاتنا حقبة طويلة كل ذلك دعا المسؤولين عن الثقافة الى ضرورة عودة المتاحف في صورة جديدة حية .

ولقد صادفت ألمانيا بعد الحرب هذه المشكلة بحلول عملية إذ كان متعفرا عليها قبل اصلاح نظام النقد سنة ١٩٤٨ واستقرار الأحوال المعيشية بها ان تواجه نفسيات اقامة وتجديد

أما فرنسا فقد أخذت تجدد داخل الأبنية القديمة القائمة ، ذلك لأن الأعمال الفنية الشهيرة ارتبطت بأماكن معينة ، وبطراز من المباني عايشته وأضفى عليها معنى وجودها ، فللوغر لا يتصور بغير هذا البناء التحيد القائم على ضفاف السين والأعمال التي يحتويها أصبحت جزءاً من كيانها . فليحس التجديد إذن في وسائل العرض وأساليب الأضامات داخل إطار البناء القديم وتلك نظرة تستستمد وجودها من الواقع المعلى ومن الامكانيات المتاحة ، ومن الاعتزاز بالقيم المعنوية لاماكن أضفى عليها التاريخ جلاله .

على هذا النحو مضى التجديد في الحركة المتحفية بفرنسا . . ويحس الناقد الفني بجرمان بأذن وكبير الامناء يستحف اللوفر هذا الخط المغلفى في سياسة المتاحف بفرنسا من خلال تجربة التجديد في متحف الفنانين التستريين القائم بقصر جي دي يوم في حديقة التويليري ، وهو يرى أن الفن المتحفى يستند الآن الى دعائم اثرتها الخبرة والتجربة وهذه الدعائم هي التي تشكل أسلوب العمل في تطوير المتاحف يصاحبها احساس بأن المتحف ليس بناء جميلاً مشيداً وإنما هو قبل كل شيء موقع له شعاعيته التي يجب أن ينشئ بها البناء وروح ينشئ أن تسهم الجهود في انفساح المجال لاشعاعها التي تلمس وجدان المشاهدين بل إن المتحف ينبغي أن يكون في تصميمه وتنسيقه عملاً فنياً له أيقانه ووقمه وأثره الفعال في اثره حساسية رواده ، على الفن المتحفى أن يستخلص من طريقة جميع الاعمال وتوزيعها وعلاقتها بالمكان جسوا أخاذاً يختلف في الزاى أثره لا ينسى .

ولقد استطاع ائناء لمتاحف بمواهبهم وخبراتهم أن يشيدوا بأمكنات متواضعة ، متاحف تعمل نبض الحياة شيدوها بما لديهم من ملكة التنسيق والمحسن الشاعرى والادراك الواسع بمعنى المتحف وحققوا نتائج رائعة .

ولقد جرت تجربة التجديد في إطار المبني التقليدى لقصر جي دي يوم . . وهي تجربة أروع ما فيها أنها اتاحت للوحات التائرية أن تعانق النور والاشجار وجمال الطبيعة التي اثبتت منها وذلك من خلال النوافذ الزجاجية الكبيرة التي ربطت هذه الاعمال بالجو الخارجى ولقد استطاع المصممون بلمسات ساحرة أن يربطوا اعمالاً معينة بالمشاهد الطبيعية المحيطة بها والتي تتوافق معها كما أنهم أجروا على أساليب الأضامات تجديدات يحقق مزيداً من عمق الرؤية للمجموعة المعروضة وأحاطوا بالمشاهد بمجموعة من اللافئات الشارحة

صيغت بمقدرة رائعة وعلى نحو يقدم المذهب التائرى منذ ارحاضات مولده حتى سرى في تيار الحياة الفنية وتدفقت روافده ، كما أنه يشيع ختام العصر الذهبى للتائريين بعبارات نابضة بالحس . . هذه اللافئات قد جمعت في تصميماتها الفنية عالم التائرية الذي يعايشنا في هذا المكان .

ويضفى العرض في أسلوب اخاذ أروع ما فيه انه استطاع أن يتجنب الارهاق المتحفى الذى يصيب زوار المعارض من رقابة العروض وثبات الأضامات ووحدة تصميم القاعات والآثاروى كلها أمور أصبح الفن المتحفى الحديث يتجنبها خروجاً على النظرة التقليدية في تنسيق المتاحف .

تجربة أخرى عرض لها الناقد الفن جاك كاسو هي تجربة التجديد الدائم في أساليب العرض بالبناء الخاص بصمت الفن الحديث بقصر شايو في باريس . . هناك يساهم الفن المتحفى في إعادة تنسيق البناء الداخلى على ضوء التطورات في أحجام قاعات العرض واستخدام الفواصل في تحقيق التنوع في مساحات هذه القاعات مراعاة النظر في جميع الاعمال وفق النظرات التشكيلية المتطورة ، واضسقاء الجو الخاص لكل عمل فنى ليتحقق بينه وبين المشاهد حوار نابض خلّاق . . وقد تجنبت هذه التجربة أي توسع في الإنفاق أو محاولة لاعادة البناء والبناء داخل عمارة المتحف الجديدة وإنما اكتفت بالاستعانة بعناصر خارجية من الخامات لاجراء تجارب التطوير المستثمرة وهذه الخامات التي يتغير بها سمات البناء دون المساس بجدرائه هي خامات قليلة التكاليف كما أنها قابلة للتعديل والتكييف وفق ما يلزمه ائناء المتاحف من حاجة الى التطوير ولقد أمكن من خلال هذه التجارب اجراء تعديلات جذرية في طريقة عرض مجموعة متحف الفن الحديث بل أن هذه التعديلات اتاحت رؤية روائع الفن رؤية جديدة في إطار جديد .

غير أن التجربة الفرنسية ما زالت تنسم بالقصور والتحف اذاء الثورة في عالم المتاحف التي حولت أسلوب الرؤية وطورت وظيفة المتحف واستخلصت أقصى امكانيات هذه الاداة الهامة في نشر المعرفة واجتذاب الجماهير .

وقد اجتاحت فرنسا في الفترة الأخيرة موجة من الثورة على متاحفها وأخذت مجلة كونسانس تدعو الى برنامج للإصلاح يستهدف الإبقاء على المباني القائمة تجنباً للتوسع في الانفاق وحفاظاً عليها مع اضافة حياة جديدة على المتحف آذ لا يسوغ أن تبقى المتاحف في عصر التلفزيون وبيسوت الثقافة مجرد مدافع للمتحف .



نداء الزائر
نشأت زبني

٦ - إبراز شخصية المتحف في أسلوب العرض
عن طريق التأكيد على بعض الأعمال التي تتميز
فيها سمات المتحف ومميزاته الخاصة *

٧ - العناية بعرض المجموعات وفقاً لخط فكري
معين بتجميع المدارس التشعبية والموضوعات
المتقاربة في فاعات معينة والعمل على إعادة عرض
المجموعات وفق نهج أو آخر لتأكيد معنى معين
لدى الزائر *

٨ - البطاقات التشارحة والمطبوعات الصغيرة
وسيلة هامة من وسائل الاعلام بالمتحف ومن ثم
ينبغي اعطاؤها مزيداً من الاهتمام *

٩ - توفير أماكن الراحة للزوار ليتجنبوا
الإرهاق المتحفي الذي يصيب الزائر من طول
الوقت الذي يقضيه بالمتحف وتمدد وجود مكان
للتأمل والراحة *

١٠ - ينبغي أن يلحق بكل متحف قاعة
للمراسمات تزود بالكتب والأدوات البصرية
والسمعية الحديثة تصميمي معنى الرؤية الفنية
لدى المشاهد *

١١ - الاهتمام بالمحاضرات والزيارات الشارحة
مع تخصيص زيارات خاصة للاطفال تصحبها
برامج تتفق وقدراتهم وتجذبهم الى المتاحف *

وقوام برنامج الإصلاح عشرون نقطة تستهدف
تغييراً أساسياً في المتاحف وتتلخص فيما يلي |

١ - العناية بالجو المحيط بالمتحف وواجهته
الخارجية بما في ذلك اللافتات والنوافذ والأبواب
المؤدية للخارج *

٢ - ينبغي أن تكون مداخل المتاحف فسيحة،
وضاحة النور وأن تتسق بها أماكن لبيع المطبوعات
والشرائع والمستنسخات مع اعطاء عناية خاصة
للإعلام في مداخل المتحف وإثارة الفرصة
للمرتادين لتدوين ملاحظاتهم في سجلات حتى
يقف المتحف دائماً على اتجاهات الرأي العام
ومطالبه *

٣ - أعداد نشر تموجزة وخريطة للمتحف تقدم
لجميع الزائرين ليتاح لهم التعرف على المتحف
وفكرته ومحتوياته وخط سير الزيارة *

٤ - الموازنة بين مواعيد المتاحف وحركة
النشاط العام في المدينة وفي ذلك يقترح برنامج
الإصلاح أن تكون مواعيد الافتتاح من العاشرة
صباحاً حتى السادسة مساءً دون توقف مع تنظيم
زيارات مسائية دورية يفتح فيها المتحف حتى
العاشرة مساءً *

٥ - تهئية أسياب الراحة للزوار عن طريق
المطاعم والمشارب الصغيرة الملحقة بالمتاحف *

١٢ - ليكون الفن مصاحبا للحياة ينبغي أن تخصص قاعة للأحداث الفنية الجارية يركز فيها على عرض لوحات هامة في مناسبات معينة ، وتجسيم أعمال الفنانين في احتفالات ذكراهم ، وعرض المشروعات العمرانية ويمكن أن تخصص هذه القاعة أيضا للاجتماعات والمناقشات حول مشروعات التجميل أو أحداث الفن الهامة .

١٣ - تخصيص قاعة في كل متحف للفنون العصرية حتى لا يظل هناك فضاء بين فنون الماضي وفنون الحاضر .

١٤ - إعداد مكان في المتاحف للأطفال تتجمع فيه شروب مختلفة من النشاط الفني والانشغال اليدوية والموسيقى والرقص تأكيداً لمحي وحدة الفنون .

١٥ - ينبغي أن يحتضن المتحف فكرة الابداع الفني والحرفي عن طريق اعداد مراسم ومحتفلات لفناني الاقليم أو المنطقة والصناعات الفنية .

١٦ - على ادارة كل متحف أن تعد برامج تنفيذية تتفق ورسائله تقدم في المدارس وفي المتحف ذاته .

١٧ - ان اندماج المتحف في تيار الحياة الجارية يتطلب ان تكون له مطبوعاته ونشرات الثقافية في الصحف وبرامج خاصة في الإذاعة والتلفزيون .

١٨ - مع مراعاة اعتبارات الأمن الفني ، ينبغي ان يخرج المتحف ببعض مجموعاته الى الحياة عن طريق عرضها في المدارس وفي المنشآت العامة وفي الميادين والحدائق حتى يؤكد فكرة امتلاك الجماعة لثقافتها الفنية .

١٩ - ان تبادل مجموعات المتاحف مسألة بالغة الأهمية في إغناء مزيد من الحياة على النشاط المتحفى .

٢٠ - لا يجوز أن يبقى المتحف مغلقاً على أمثاله وإنما ينبغي أن يكون مفتوحاً لجمهور من المتطوعين يساهمون في نشاطه وفي دعم وجوده .

وقد طرح هذا البرنامج على عديد من رجال الفن ونقادهم والمهتمين بالمتاحف ليشاوروا بالرائى فى حركة الإصلاح .

فعلق الناقد جان فريو على البرنامج قائلاً ان الامر يتطلب أيضاً مزيداً من انفتاح المتحف على الحياة لا ادخال الحياة الى المتحف .

وأكد رينيه ويج أهمية الثقافة المباشرة التي يعطيها المتحف باعتباره مثلاً للثقافة من خلال

النظر لا الكلمات وإحدى اهتماما خاصا بضرورة اكتشاف المتحف بعمق الأطفال وباتساع رقعة جهور المتاحف وامتداده الى طبقات جديدة ، وهو يرى ازاء ذلك أن اقتضاء رسوم على دخول المتاحف أمر مشيئ .

بينما ركز فرانسو ريفيل على أهمية اعتبار المتاحف مراكز للحركة والحياة لا مجرد أماكن لحفظ الاعمال الفنية وإشعار أن أن التحول لن يكون الا اذا آمن به الجميع وأرادوه .

وقد عرض رينيه بيرجييه خلاصة تجربة رائدة في متحف لوزان قوامها ان المتاحف ليس مهمتها فقط الحفاظ على الثروات الفنية ولكن مهمتها أيضاً الاعلام وتحريك الوجدان والتجريب .

وهو يرى ان المتاحف لا بديل عنها في تعميق للثقافة الفنية وان اللقاء المباشر بأعمال ميكل انجلو وبرنانت وماتيس لا يقنى عنه رؤية أى مستنسخ من أعمالهم مهما بلغت دقة .

ولقد أعد متحف لوزان برامج متعددة للاعلام على كافة المستويات وربط موقعه بعديد من المحاضرات الدولية الدورية كبيتالي النسخيات الذي ينظمه جان لورسا .

وفي مجال تحريك الوجدان استخدم المتحف التليفزيون كوسيلة لربط رواده بروائع الفنون فى العالم فمن خلال هذه الاداة الجديدة التى تمثل حضارة الصورة أعد المستورون عن المتحف مجموعة ضخمة من اللوحات يتوالى عرضها دون شروح أو موسيقى فالصورة وحدها كما ارادها مبدعها تفرض وجودها على الراى . . والمجهر هو فى الرؤية وتحريك الفكر والوجدان ليترك المشاهد لتأمله ولا تطباعه الذاتى . . لا عليه أن يعرف تاريخ الصورة أو اسم مبدعها وان كان فى امكانه أن يطالع ذلك فى لوحة منفصلة حسبه فقط ان يعيش لحظات فى قبض من ابداع العباقرة .

وفي مجال التجريب السح المتحف قاعات لادباع الأطفال وقاعات للشباب لحامسة تجاربهم الفنية كما انه ربط الفن بالطبيعة من خلال العروض التى تقدمها المتاحف النباتية ومخاف الحيوان وهي عروض تستهدف ايقاظ الرؤية ، واستشارة الوجدان . . وابتدع أيضاً أساليب لاتاحة الفرصة لمرئادى المتحف ليشاركوا فى تنظيمه ليقيم كل منهم متحفه الخاص فى الاماكن والقاعات التى يتاح للهواة فرصة إعادة تنسيقها وفق ذوقهم الخاص .

وقد حرص المتحف على أن يسمى الى الجمهور عن طريق الارتباط بالمدارس والنقابات والمنشآت

على الواقع .. الواقع بكل معطياته وبكل معوقاته
مع محاولة التعداد بين المعطيات والمواقف .

معارض وأحداث :

القاهرة :

الفن السوري ... والمعركة

بهذا المرض الذي اقيم في قاعة باب اللوق بدا
الموسم الفني بداية مبكرة .

هو معرض من معارض الموضوع جمع اعمال
مجموعة من الفنانين السوريين من وحي مشاهداتهم
او انفعالهم بالعدوان .

واذ كان الفن يجعل من اللحظة التاريخية
المحددة لحظة من لحظات الانسانية فهو دائما
موكل بأحداث الحياة الكبرى .

في الاعمال الفنية الخالدة التي خلقها الشرق
التقديم تخليد لهذه الاحداث ، لوحات مصاركة
اشور بانيبال - انتصارات سميتي الاول على
جنود الكرتك . معارك رمسيس الثالث في
مدينة هابو .. لوح مفتاح الذي مزج الشعر
بالتشكيل ليسجل معارك وانتصاراته على بني
اسرائيل .

وفي اعمال الغرب ايضا بدت أحداث المصاركة
وخيرامها .. صورها دافيد في لوحاته لتأبليون
بختري جيل الإله .. وكان جوبيا أروع مبرر
عن خضام نفسه ولكنه صور من الحرب مأسيتها
وكروها لأحبابها البطول .

وصور دويتز فظائع الحروب بتعبير تراجيدي
جمع النور والألوان في ضرام معركة ، بينما كان
ديلاكروا فنان الاحداث والاساطير والمعارك .

وحفل الفن المكسيكي بروائع تمثل كفاح هذا
الشعب ومعاركه بينما كانت جريكا بيكاسو وثيقة
اتهام للعصر .

وهنا في هذا المكان الذي مرته أحداث العدوان
تجسر الفن بأنفعالاته .. وكانت ابعاد المعركة
القائمة على الفنون التشكيلية أبعادا عميقة الاغوار
مرت في البدء بمرحلة تمثلت في انفجالات سريعة
وآثار مباشرة عاجلة سجلتها لوحات خطابية
اللهجة سطحية المضمون .

ولكن مالبث الانفعال أن استقر في أعماق
الوجدان وأخذت فنون الشرق تنكس ابعاد معركة
وصراع يمثل قبيل كل شيء عدوانا على قيم
حضارية .

ومن هنا أخذ الفنان التشكيلي العربي يؤكد
الدور الحضاري لبلاده من خلال أعمال استوحاها
من معاني المعركة .

العامة فأتسع بذلك نطاق رواه وجذبهم اليه
وسائل العرض الجديدة وادوات الإبداع التي
أتاحها لهم . كل ذلك مع حرص المتحف على نشر
الفن دون تحويله الى سلمة دراجة وانما مع الحفاظ
عليه كتجربة انسانية عميقة ينبغي أن يستوعبها
الفنان من اهتمامه لايحفظها من خلال المستنسخات
الرخيصة تباع في أكشاك الحلوى والسجائر الى
جانب المجلات الخلية .

أمام هذه الثورة في عالم المتاحف يستوقفنا
الوضع في مصر بين متاحفها الاثرية ومتاحفها
الفنية .

إن لدينا خطة ثقافية طموحة تركزت منذ سنة
١٩٦٠ على اقامة متحف جديد للآثار المصرية بديلا
عن خطة أخرى كانت تنطلق الى تأكيد تطوير
المتحف الحالي .

ولكن هذه الخطة مازالت تصميمات على الورق
قد يطول بها المدى في هذه الظروف .

ولقد كان الحرص كبيرا على تصميم المتاحف
الجديدة وفق أحدث الطرز المعمارية وتطويرات الفن
المتحلي .

كما أن خطة طموحة أخرى تمثلت في اقامة
قصر للفنون بعديقة متحف محمد محمود خليل
وهو قصر سيستوعب عددا من المتاحف وقاعات
العرض وقاعات الموسيقى .

غير أن هذا الطموح الكبير والنطلق الى منخطط
طويل الاجل ينبغي ألا يحجب عنا ضرورة السعي
الى حركة اصلاح متحفى واسعة المدى ... حركة
في حدود الامكانيات المتاحة لا تستهدف اقامة
مبان جديدة ولا ترتب اتفاقات ضخمة .. وانما
تستهدف اضماء الحياة على المتاحف القائمة ..
تحويلها الى مراكز اشعاع ثقافي لا محازن للتحف
.. تطوير وسائل العرض وادوات الاضماء ..
المساية لمطبوعات المتاحف وبتحقيق مزيد من
الترايط بينها وبين الجمهور عن طريق المعارض
والمحاضرات والافلام .

وما أجدر دولة نامية أن تهتم في تطلعيها
الثقافي بأمثلة الدول التي اعتمدت أسلوب التطوير
بالوسائل المتاحة وبتحقيق استخدام أفضل لها
.. تلك خطة تتطلب مزيدا من التأمل في ابعاد
الثورة في الحركة المتحفية ووضع برنامج شامل
للتطوير .. برنامج يستفيء بالطموح ولكنه ينبغي

المعاني لا يستخدم لغة واقعية مباشرة قدر ما يستخدم الرمز والألماء ويعد إلى معطيات الأساليب الحديثة في فهمها ويحسن استخدامها . ويرتفع الفنان عن الأسلوب الميلودرامي ليحقق بناء تشكيليًا يتجلى بلغة التشكيل ، وقد خلصت من اللهجة الأدبية وامتلكت أدواتها مع اتجاه إلى تصييق دلالات الرموز أو استخلاص المعساني الصميقة للأحداث التي شقت في النفس العربية مسالك عمقت رؤاها .

هذه بعض فضائل معرض الفنانين السوريين يقدم صورة المرحلة جديدة من استيعاب معاني الأحداث والارتفاع عن اللغة الخطابية المباشرة ، وهو يشير أيضا إلى مدى التقدم في الأساليب الفنية عند الفنانين في سوريا . على أن المعرض يشير إلى حقيقة عامة هي تقارب

ويبدو أن احساس الفنان بتهديد العدوان لقيمه الحضارية زاده التفافا حول تراثه فتأكدت في لغة التشكيل العربي المعاصر سمات التراث وتحقق بهذا تقاربا في أساليب الفن في المنطقة العربية .

ولقد أكد هذا المعنى المعرض السوري الذي أقيم في القاهرة فمن خلال أعمال مجموعة من الفنانين امتدادا من فاتح المدرس حتى أسماء فيومي مارة بمحمود حماد وممدوح قشلاق ونعيم اسماعيل وغاوي الحالدي ونشبات زغبى ونذير نبطة .

من خلال أعمال هؤلاء الفنانين وغيرهم تبين ملمح من ملامح الفن العربي المعاصر حيث تهززه الأحداث ويفور حول محور ثلاثي «القدس» والمقاومة . ومأساة اللاجئين ، وهو في التفافه حول هذه



المسرح وكتب طرواده
فاتح المدرس

لغة التشكيل المعاصر في المنطقة العربية فالوحدة السورية لها نظائر في الفن المصري المعاصر ، حيث المصنوع والنهج التشكيلي ، وهي بادئ تودن بتجمع فنون الحركة والتبادل بينها من أجل استجماع الذات العربية من خلال فنونها باعتبارها وسيلتنا إلى معرفة ذاتنا في تيسار الثقافات العالية .

كذلك فإن في بعض الأعمال دلالة على أن جلا الموضوع يشارك في خلق الأسلوب التشكيلي المناسبه له ، ويؤدي إلى إبداع فن له طابعه وشخصيته هو فن عصر الحركة سواء تناول كموضوع مباشر للفن أو تطلع إلى غير ذلك من أبعاد هذه الحقبة .

عمن نراه حدثت من الأحداث الكبيرة التي ساهمت عبر تاريخ الفنون في تشكيل لغة الفن وخلق الآثار العظيمة .

وإذا كان المعرض السوري يتيح لنا التعرف على ملامح من فيها المعاصر فلعله أن يكون إيذاناً بمعرفة أوسع وتبادل بين فنون أقاليم العربية التي ما زال كل منها يعيش في عزلة عن الآخر .

ولعله يكون محركاً للمعرض العربي الشامل ومؤتمر الفنون التشكيلية الذي كانت العاصمة العربية تمد له بالاشتراك مع المجلس الأعلى للفنون والآداب في مصر .

باريس :

تشهد باريس حالياً معرضاً شاملاً لأعمال المحور ليسيو فوتانا في متحف الفن الحديث بمدينة باريس .

ولقد كان هذا الفنان الإيطالي الذي توفي سنة ١٩٦٨ محركاً للتعبير عن الفضاء في لوحاته . وقد وضعه « لئانغسترو الأبيض » الذي أصدره في الخمسينات في مصاحفه رواد حركة جديدة تنزع إلى تصوير فضاء تجريدي يمتدحج من خلاله على ما وراء اللوحة ، عين الفراغ في الماضي الذي يمكن رواد السطح التصويري .

وتطور كل أعمال فوتانا حول هذه الفضاء المغرق والكواكب المعلقة في سماوات يضاء بالألوان الصافية التي عكف خلال حياته على استيعابها من دلالات حقيقة منها وظل يسمن ليحصل من اللوحة تجريداً تشكيلياً له صفاء الشعر والموسيقى . ولقد ساهمت إبداعات فوتانا في دفع تيارات الحركات الجديدة في الفن وما زال اسمه يحتل موجة هذه الحركات كرائد عظيم من روادها .

انتخبت أكاديمية الفنون اثنيان مارتان عضواً بها في قسم النحت وهو مثل فوتانا شغل في النحت بشكل التعبير عن الفراغ وحصل في

سنة ١٩٦٦ على الجائزة الدولية لبينالي فينيتسيا كما حصل في سنة ١٩٦٧ على جائزة مدينة باريس .

حصل على جائزة مدينة باريس للفنون هذا العام المحصور الألماني هانز هارتوتش الذي صير ألمانيا أيام الفازية وأقام في باريس وأصبح من رواد الفن التجريدي الغنائي .

يشهد متحف الأورانجيري معرضاً لأعمال جويو اقيم من قبل في مدينة لاهاي ولفن قصر المعرض على خمسين لوحة إلا أنه احتسوى المراحل الأساسية في تطور الفنان الاسباني العظيم منذ أولى مراحل حتى المرحلة الأخيرة المعروفة بالمرحلة الفرنسية كما أنه اشتمل على تنوعات من إنتاجه جمعت الصور الشخصية ولناظر الطبيعة والطبيعة الصامتة . وقد جمعت هذه الأعمال بعناية واختيار دقيق من المجموعات الأوروبية والأمريكية الخاصة ومن متحف البرادو بأسبانيا الذي أعاد المعرض خمس لوحات من أروع أعمال جويو .

الجنرال :

شهدت باليزي هايوارد معرضاً شاملاً لأعمال المحصور الأمريكي فرانك ستيللا الذي يصعد في نظر كثير من نقاد الفن الشخصية المسيطرة على حركة الفن خلال الستينات .

ولقد ولد ستيللا في مدينة بوسطن سنة ١٩٣٦ ودرس خلال السنوات من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٤ في أكاديمية فيليبس حيث اتسيع له أن يتفكك على استناد من نقد الفن التجريدي أطلقه على أعمال آرثر دوف زائد الطلعة الأمريكية بين سنة ١٩٤٠ وأوسنة ١٩٤٠ وكذلك على أعمال المحصور الألماني التجريدي هانز هوفمان الذي أحدث أثراً عديداً في الجيل الأول من مدرسة نيويورك . وقد درس ستيللا بعد ذلك في برنستون حيث تأثر بأعمال حاشون بولوك وكلن ووركو .

وقد كانت حوافية الفن التشكيلي عند بولوك تلوح كمن هذه الفترة وكانها الطريق الوحيد لتتصور الإمبريكي .

فجاء حاسبر جونس ووجه الفن نحو إمكانات جديدة ووجد ستيللا في أعمال جونس نهجاً خفياً لتخلص على يديه من عبودية فن بولوك للتمود اللوحة بحلا بسيطة التصوير والتفكير والتصميم قبل أن تتسبك الألوان على السطح التصويري . وقد غير ستيللا بأمنلوبه التشكيلي الرؤية الفنية للوحة وانسياب النظر فيها من اليسار إلى اليمين لتلتقي حول بؤرة ارتكاز يقوم عليها التصميم الفني ، فالغنى محور الارتكاز وجعل من

كل جزئية من اللوحة عنصرا هاما يشترك في الكيان العام الذي ينعكس على الرؤية ككل لا يتجزأ كما أنه تمرد أيضا على الاشكال التقليدية للوحة ليبدع الشكل الذي يتولد في خياله متحررا من كل القيود التي تكبل البناء العام للشكل التصويري .. وبهذا حقق ستيللا ميلا اشكال جديدة واسلوبا خاصا له اثاره العميقة في الاتجاهات الفنية الحديثة .

المانيا :

• لم يعد النحت حبيس المتاحف والاما اخذ المسئولون عن الفنون في الفترة الاخيرة يسعون الى اطلاق سراح التماثيل لتعايش الناس، وبالفن وجودها ولتوقظ الحساسية الفنية عند الجماهير .. ومن اجل هذا عكفت مدينة ريمس على تجربة جديدة اذ نظمت « معرض النحت في المدينة » لم تتجمع فيه التماثيل في قاعة من قاعات الفنون او متحف من المتاحف ، وانما تناثرت في احد احيائها وفي مواقع اختيرت ببراعة فائقة لتضفي على التمثال منبها وتحيطه بأجوائه وتفسح السبل الى معايشته وصحبته .

وقد حقق هذا المعرض نجاحا دعا المسئولين عن الفن في مدينة ماكون يقدمون على تجربة أخرى هي تجربة والنحت في رحاب السهراء توضع فيه أعمال كالد ومارينو وشوفر وغيرهم في المقائق وهذا الشواطئ وفي الأسواق وعلى الأرصفة واختلطت فيه التماثيل بالناس في ألفة وتعاقت كل ذلك مع احترام للفن وحرص على عدم المساس به حتى من الأطفال الذين يدركون ما للتمثال من كيان يجب أن يحفظ باحترامهم واحساس بكيفية ملامسة التماثيل ومعايشتها لحياتهم دون أن يلحقوا بها الاذى .

ملزمة العدد :

الانسان والحجر .. النحت في العالم القديم

يخصص البرنامج الثاني اعتبارا من الاثنين الاول من شهر أكتوبر « دليل الفن والادب » لبرنامج من فن النحت يداع كل اسبوعين على سنت حلقات .

وامتدادا للتعاون بين المجلة والبرنامج تخصص ملزمة هذا العدد نماذج من النحت في العالم القديم تستجلى فيها ملامح من تعبير الانسان عن رغباته ومشاعره .. عن طموحه وتطلعه وعن احساسه بالجمال منذ لس الحجر وجعل منه مسرحا لإبداعه الفني .

ولقد شكل كل شعب رحلته المميزة وطبع الحجر بطابع من معتقداته ووجداله وعن انعكاسات

البيئة على النفس الانسانية .. تتميز رحلة مصر في فن النحت بانها من أكثر الرحلات اتصالا وتنوعا داخل الوحدة الفكرية والجمالية التي شملت الفن المصري القديم . كان النحت هو عبقرية مصر الكبرى وقلمها فتونها .. هو فن استقرار وأمن وألفة للطبيعة والحياة .. كذلك يتجلى منذ الدولة القديمة حتى ختامه في العصر الصاوي ، ثم تخلفت انفس الفن المصري القديم وتؤذن شمسه بأقول مع الفزد الاغريقي الروماني .

ولكن تماثيل التاجر تمثل اضافة الروح الاغريقي حين التقت بروح مصر في الاسكندرية .. هي تماثيل جنانزة صغيرة تمثل مشاعر الاحياء ازاء الراجلين ، زهور من الذكرى تبيض برحافة الحياة في رقة من الصباغة ونبل في الاداء وتكامل تشكيل رائع .

وتظهر على مسرح العصور السحيقة بلاد ما بين النهرين .. هي أيضا صاغت في الاحجار عقائدها ومشاعرها وانطاعات الحياة على أرضها .. تلمع فيها الضراوة والصراع وروح الحرب المتأججة .. قد لا يكون لها أمن الفن المصري القديم وسلامه ورفقه ولكن فيها قوة التعبير العارمة التي أثرت في ليارات النحت .

بينما تخلق الحضارة الهندية بين جبالها .. وحادها فتا .. ولند التأمل والاستدراك العقائد .. فن يتشكل من الحجر بنساء يتعمق الروح الداخل للأشياء ونشر الى وحدة الانسان في الحلق الاسمي واتصال الحياة .

وفي الجزر الاغريقية ينبثق فن له سميت آخر .. شاعله الجمال والأرض والحياة .. في مصر الهند كانت الروح وعند الاغريق كان جمال الجسم ولردوس الأرض هو مسرح التعبير النحتي الذي خلف آثارا رائعة .

ومضى التيارات .. تمار الضيق الذي بذرت مصر والعند ولاد ما بين النهرين بذوره وشكلت نهجا في تعبير الانسان من خلال الحجر ما زال يحدث أثره في مدارس النحت الحديث .

والتمثال القوي الذي انبعث من الوثائق ، لقاءه الرومان فليسوا ، اقنعت به اقنعت ولكنهم لم يدركوا اعماقه الناضجة بالحكمة الى أن أخذ هذا التيار ينقل في الروح اللاتينية ويلقى بعثا جديدا في فن عصر النهضة وفي الفنون الأوروبية .

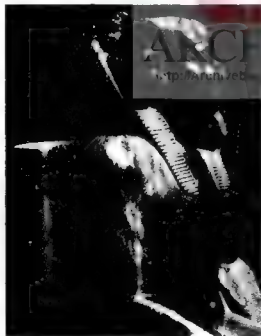
يتصل الحوار بين الانسان والحجر منذ تلاقيا على الأرض .. ويتشكل من هذا الحوار أعمال استحضت على الزمن وحلقت معنى الخلود .

رحلة طويلة المسار دائمة التجدد تهر رؤا برولمها وتفتحها على آفاق مترامية من الابداع .

الانسان والحجر النحت في العالم القديم



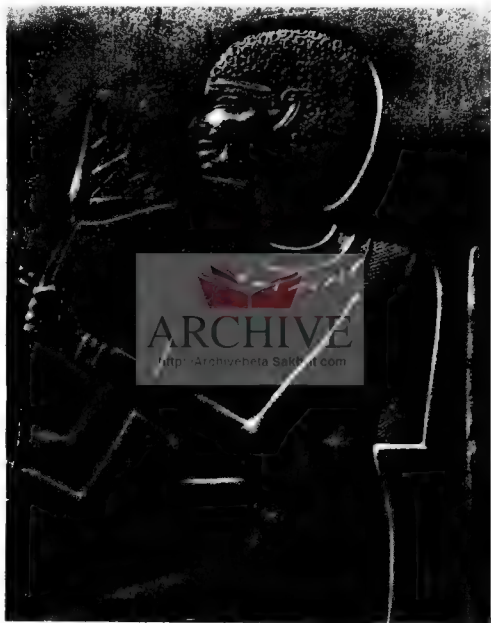
نحت اشوري



تمثال خفرع



التياجرا





نحت مصري قديم
من التوتة الحديثة

نحت مصر الثالث





نبت اشوری





تمثال النصر - الفيلبي

من تاليل الشجر





فوضى الحياة الثقافية

بقلم: كمال ممدوح حمدى

تقرأ عن نشأة المذاهب الأدبية فى النتاج العالمى ، وعن الظروف الاجتماعية التى أحاطت بتلك النشأة ، وما تنطوى عليه من تحولات تمحضت فى النهاية عن لفظ مذهب ساد وتسلبت فترة من الزمن ، وأصبح قاصرا عن مواكبة وجدان الجماعة ، واستقبال مذهب جديد أظهر بعض التعلق لذلك الوجدان ، فيكاد يدخل فى قلبك إيمان بأن وراء هذا التغير وإحلال مذهب مكان مذهب عقلا يدبر ويحسب لذلك كل حساب . وقد تستطيع اكتشاف ذلك العقل المتشوف مستترا وراء بصيرة مبدع ملهم تلوح له صورة المستقبل فيخلص للتعبير عنها ، ثم يتبعه أناس يصبحون بعد ذلك أعلاما للمذهب الجديد ، وقد تجلده وراء بصيرة ناقد ذكى دعوب ، أتبع له قدر عظيم من الثقافة ومن المعرفة بأدب بلاده وببشائها، مرهف الاحساس بخفق وجدان أمته ، يستقرىء النوق الجماهيرى ويحس بأنه قد بدأ يتحول عن اتجاهه فيكتشف فى شتات ما يولد كل يوم من أعمال أدبية التيار الذى سيكتب له الاستمرار اذ يكمن فيه التعبير الجديد عن النوق العام وقد تغير . هذا ما تلحظه وانت تقرأ فى تاريخ الادب الاسطيرى، موليام وردزورث وصامويل كلوردج- الاول من مواليد ١٧٧٠ والثانى ١٧٧٢ وكان هذا المولد بتدبير من القدر أيضا - يحسان بأن الذوق العام قد تحول عن النيوكلاسية ، وأنه يسمى الى تعبير جديد عن نفسه ، فيصدران مجموعتهما ال Lyrical Ballads فى ١٧٩٨ يهدان بها التيار الرومانسى الذى ساد بعد ذلك ، ثم يكتب وردزورث فى مقدمة الطبعة الثانية دراسة مقدمة تنشر بذلك التيار وتعتبر بحق الشاهد على تخلق الرومانسية كمذهب جديد ، وعلى تحول الادب من تقليد ومحاكاة الى تعبير . ثم هناك هيوم الذى نشر ثلاث قصائد هى كل انتاجه ، وكتب عليها الأعمال الكاملة ، وتسأ بقسودوم حركة شبيهة بالكلاسيكية دافع عنها ومهد الطريق أمام جمع من الشعراء كان يتلمس الطريق .

وفى فرنسا ترى أن مقدمة فيكتور هوجو مسرحية كرومويل التى نشرها فى ديسمبر ١٨٢٧ كانت هى الصياغة الاخيرة لارهاصات الرومانسية المنفرقات فى فرنسا ، وتجب حين تلحظ أن الذين أقروا هذا التيار الجديد فى فرنسا وأكدهوا إلى أن رسمخ واستقر فئة من الكتاب الشبان تجمعهم صفات واحدة فى الفكر والخلق والطباع والمسلك العام ، بل أن أعمارهم متقاربة الى حد كبير (الفريد دى فينيى ١٧٩٧ ، وأنورديه دى بلزاك ١٧٩٩ ، وهوجو ١٨٠٢ ، والسكساندر دوماس ١٨٠٢ وسانت بييف ١٨٠٤ ، والفريد دى موسيه ١٨١٠) ، بل انهم كانوا يلبسون زيا موحدًا تقريبا ، ويلتقون فى أغلب الاحيان جميعا فى صالون شارل نوديه من زعماء الحركة الرومانسية ، هدفهم واضح ومحدد ، يسعون جميعا اليه بوثوق العارف باتجاهه لا المتردد التوجل ، فدوماس يقدم مسرحيته وهنرى الثالث وبلاطه ، وبعد العرض يصافحه هوجو قائلا : « الآن جاء دورى ، وسرعان ما تكون مسرحية هرنانى » هى الهجوم التالى الذى تشنه الرومانسية على أنصار المذهب الاتباعى ، وكانت ليلة العرض الاول ليلة مشهودة ، اذ ساد المسرح هرج وضجة شديدة بين أنصار المذهبين . حتى لقد عرفت تلك الليلة باسم «معركة مسرحية هرنانى» .

وتاريخ الادب العربى كذلك ، القديم والحديث - دون المعاصر - حافل بمثل هذه التحولات .

تقرأ هذا ثم تتأمل الحركة التي تشهد احيائنا الثقافية اليسوم - واغلبها يتولد من اسهامات الشباب ، ولهذا فالحديث ينصب عليهم قبل غيرهم - فبداخلك شك بانها حركة قد فقدت مع مولدها الاتجاه ، أشبه - مع الفارق - بحركة قطيع مكبل بحبل واحد ، يحاول كل فرد فيه أن يشق لنفسه طريقا مغايرا لطريق جاره فيظل في مكانه رغم كل جهد بالغ يبذله، وما كان احوجه الى جهد منظم بسيط . ان كان لا بد وأن تبحث لها عن طابع خاص فهو أن لا طابع لها ، لا تعرف ان كانت ثابتة ثبات الموت أو الاستقرار أو التحفز، ام متحولة غريبا وضجرا نود العاكس من ربة شيطان جنم على انفاسها ، لا تعرف ام جامدة متعصبة لا تقبل الاختلاط والتمازج فيبقى كل جديد يشق طريقه اليها رقعة أرجوانية صارخة في جسد يطرد كل عنصر بجديد ، ام رحية سخية تنهل لكل جديد فتيتها ، فان اهتزت لموجة جديدة لا تعرف هل تولى وجهها الى الوراء في نكوص أم تفتح صدرها للمستقبل تطلعا الى ازدهار ..

أين من هذه الحركة العنصر الفالسب الذي نستطيع أن نشير اليه مطمئنين قائلين : هذا هو الاتجاه العام أو التيار السائد ؟ وأين من كل هذا الشتات المتراكم يوما بعد يوم العمل الذي تتناوله بثقة قائلين : انه يبشر بميلاد موجة أو تيار أو اتجاه جديد سيكتب له البقاء وسيتحول اليه الذوق العام ؟ وأين الجماعة المثقفة من بين كل هذه الجماعات التي تصادفها في المنتديات والصالونات الادبية وجميعيات الادباء ؟ أين الجماعة التي نتعرف بينها على ثلاثة - لا أكثر - ينتصرون لتيار واحد ويحاولون تدعيمه على نحو ما فعل انصار الرومانسية في فرنسا ، ثم أين الدراسة النقدية الملهمة التي تشعرت وجه المستقبل واكشعت في عشرات الكتاب الشبان عندنا اديب المستقبل ، أو تعرفت على التيار الذي يتجه اليه الذوق العام ؟

بين أن وآخر يتألق نجم للحظة ، ونكاد نرى فيه فارس المستقبل ثم سرعان ما ترونا هذه الحقيقة : ان هذا الكاتب أو ذاك لم يبدل الأمل كان من لحظة التوهج ، يسبقها فترة العشد وتولد الطاقة ، ويقبها فترة الاحتراق والتعجم في أغلب الاحيان ، أو التوقف الذي يعود بصاحبه الى حيث بدأ في أحسن الاحوال ، وكلما العتريتين لا تنبئ اذهانا الى ما يجري فيها . وهناك آخرون جربوا عظم من أشكال جديدة ثم عادوا أدراجهم . شهدت حياتنا الثقافية على سبيل المثال - كاتبها مثل حافظ رجب كنا نطير انه سيزلزل أركان القصة ، وتبعه قليلون. حدث ذلك منذ عهد قريب في أوائل الستينيات فأين هو الآن وأين حواريه ، وهل تكفي مجموعة كل عام لتأكيد هذا الأسلوب ، وقدم مبروك أسلوبا جديدا في القصة مزج فيه بين الحكاية والشعر فأضاف الى آفاق القصة رحابة الشعر ، قرأنا له ثلاث قصص ثم اختفى قبل أن يحس به كثيرون، واستلهم الفيطاني التراث ، واستقل أحداث التاريخ في اسقاطات معاصرة مستمرا وراء لغة ابن إياس ، غير أن هذا الأسلوب لا يقوم على حادثات تطل به علينا القصة - ولعله وليد ظروف خاصة ، فماد أن تغيرت الظروف - وسرعان ما فقد طرافته ، وقد أحس الفيطاني بذلك ، وهو مخلص لفنه ، فتحول سريعا وعاد الى حيث بدأ ليواصل تطوير ما كان قد وصل اليه قبل هذا، ويمثل إعلان تيارا هادئا له تفرده ، لكنه كاتب مقل ، وهو يقف وحده وراء هذا التيار ، وظهر الشباب أيضا له أسلوبه الذي يتسكك ، لكن هل استطاع هذا الأسلوب أن يفرض نفسه ، أو أن يتطور بحيث لا يسارع القاري الى اتهامه بالتقليدية وسواء كان هذا لعيب في فنه أو في ذوق المتلقي فالنتيجة واحدة ، لم تحدث بعد تلك النشوة التي يلتقي عليها المبدع والمتلقي دون تحفظ من أي نوع . وفي الشعر يقف عفيفي مطر وحده شاعرا متفرد الشخصية ، يتسم ابداعه بالغرابة والتدفق وشدة الأحياء ، له رؤيته المحددة وفلسفته المتميزة ، لكنه لم يجد فرسته بعد ولا يزال يرمي بالقبوض من جانب كثيرين ، وأبو سنة شاعر مجيد استهلك أغلب طاقاته الرومانسية التي تحولت عنها ذوق العصر .

وفي النقد يتمتع كاتب كصبرى حافظ وإبراهيم فتحي بصفات الناقد اللامح ، لكن الأخير كاتب موسم يحتاج الى دعم كمي لا يتيح له الانقطاع الطويل ، والاول يبذل طاقاته بين ملاحقة نتاج القصة القصيرة ، وبين الدراسة التاريخية لنشأة وتطور هذا الجنس الادبي ، لكن ما هو

منهج صبرى حافظ التقدير الذى نتعرف به على صاحبه ، وما هي نظريته التى يتبناها ، وهو **الواقعية** . وهو الذى قدم الكثيرين من كتاب القصة فهو لم يشرب يد بكتاب المستقبل الذى ستتحوّل اليه الانظار . هذه أمثلة فحسب تواردت وحدها غفوا الخاطر . ولعلنا قد تصفنا قليلا ، فللجيل السابق أيضا حظه من الاسهام فى تلك الظاهرة ولو بتصويب يسير .

لقد استند النقد قدراته الخلاقه بأن شتت جهوده بين اهتمام بمتابعة الفئات بالعرض والتلخيص ، أو بالتحليل فيما ندر ، وبين التيارى فى استمارة النظريات من بطون الكتب ومن دراسة النقد الاجنبى ، وتلمس كل وسيلة لاختضاع النتاج الادبى عندنا لهذه النظريات فى حذقة وتصنف غريبين ، لكنه ظل يفتقد الناقد الشاب للمصاح الذى تشكلت له رؤى خاصة يرى من خلالها الاشياء ، والذى تهيأت له القدرة على النفاذ الى لب العمل واستكناه الجوانب المشعة فيه ، واكتشاف قوانينه الخاصة ، ونتيجة لذلك ترتفع الشعارات وتتجاوز ، فتجسد الدعوة للعودة الى التراث جنبا الى جنب مع الدعوة الى التجديد ، ثم دعوة أخرى فى اتجاه مخالف تقول ان الرجوع الى التراث يحصر الابداع داخل حدود قومية تجعل منه ابداعا محليا ولا تطلق سراحه للتحليق فى آفاق الإنسانية بفسا يجعل منه ابداعا عالميا ، ودعوة توفق بين الأصالة والمعاصرة . وفى الابداع تلحظ خليط تقف وراءه شتى المذاهب ، من واقعية وواقعية اشتراكية الى تجريد ورمز الى **رومانسية** فى جانب آخر . وكذلك متلمح ان الترجمة لا تجرى وفق حركة منظمة او تخطيط يقسّم ما يحتاجه على سواء . أصبحت الحركة الثقافية عندنا أشبه بثلث تلك الحركة التى تتولد عن حشد داخل غيمة ، يتحرك فلا تعرف ما ان كان أفرادها يتصافحون أم يتصارعون ، وقد ترك كل منهم شسارة لونية تدل عليه فاصبحت الغيمة ملطخة بكل ألوان الطيف ، هكذا ستجد فى الفن أيضا - كما فى الأدب - هذا المزيج العجيب ، بين اسراف فى الفوتوغرافية فى المحاكاة وبين سرىالية وغيرها . وستجد الاهتمام بالباليه والموسيقى الكلاسيكية والنبعث الموسيقى العربية جنبا الى جنب مع أغاني رخيصة مخزية تحاز تحت شعار الشعبية .

لقد ألتاحت الدولة امكانيات - رغم التقير أحيانا - لم تتوفر لأجيال سبقت ، من مجلات ومسارح وأكاديمية فنون وأجهزة نشر وصالونات أدبية ، وكفلت حرية التعبير ، وبقي دور الناقد والأديب ، فهل يسفر كل هذا عن شيء من مثل ما أسعرت عنه الأحورا الأثينية أو عكاظ العربية .

نحن بحاجة أولا الى التوقف لحظة عن كركرة الحركة للتأمل وإعادة ترتيب الاشياء ، يأتى فى المقدمة التركيز على دور الجامعة ومحاولة الخروج بها عن عزلتها ، انها تلفظ موظفين لا مثقفين ، وأغلب الذين تصدهم للتفريس بها متعلمون لا مثقفون ، ودارسون لا باحثون الا أمثلة فردية ، وهناك مئات الرسائل التى توفقت ونال أصحابها درجاتهم العلمية فإين هذه الرسائل وقيم تبحر ، وهل وضعت كلية مثلا خطة عامة لتحديد وضع الادب والفن الراهن وقسمتها الى عناصر يتوفر على كل عنصر باحث أو دارس حتى لا يتكرر البحث فى جانب ما ويبقى الجانب الآخر بعيدا عن أى اهتمام . واضرب لك مثلا باحثين أمريكيين أحدهما من شمال الولايات المتحدة والثانى يدرس باحدى جامعات الجنوب ، الأول يدرس تطور النظم الادارية فى الفترة من ١٨٨٢ - ١٩١٩ م فى مصر والثانى يبحث فى تطور النظم الادارية فى مصر فى الفترة من ١٩١٩ - ١٩٥٢ م . وليست هذه احدى المصادفات لكن هذا المثل يتكرر دائما ويلحظه العاملون بصدار الوثائق - الجامعة بوضعها الراهن جهاز لتخريج موظفين من الدرجة الثالثة ، وانفع منه جهاز ادارى يدرهم على الادارة والاموال المكتسبة . ونحن بحاجة الى تنظيم النشر بحيث لا يصدر الكتاب المتخصص فى فرع من فروع المعرفة قبل الكتاب العام السريع فى نفس الفرع ، وبحيث لا تعمل أجهزة النشر كثيرا على ما يقدم لها ، وهى غالبا ما تنشر أعمالا لا ترضى عنها ، بل تبادر بتكليف الكتاب - فى النقد والترجمة خاصة - بتقديم ما يسد فراغا من تلك الخطة ، ولعل هيئة التاليف والنشر قد نهجت هذا النهج فيما يتعلق بأبحاث الكتب وفى نصوص التراث الاغريقى واللاتينى وشكلت لذلك لجنة من المتخصصين للإشراف على هذا المشروع . نحن بحاجة الى هذا التنظيم خاصة وأن أبواب أوروبا قد انفتحت علينا دفعة واحدة بعد انغلاق طويل لتصب ترائها كله ، القديم والحديث فى القدم مع نتاجها الحديث ، ما نبتغنا وما لا نبتغنا ، وقبل كل شيء نحن بحاجة الى تحديد الاتجاه قبل البدء فى الحركة والا سنظل تضرب فى كل اتجاه بغير طائل .

هذه محاولة لتحديد ظاهرة موجودة بالفعل ، لم أشأ أن أقف على اسبابها أو أن أضع لها حلولا ، وليس يقاسد على ذلك مجهود فردى بحال ، انما هي ظاهرة بحاجة الى جهود مخلصه شجاعة ، والى مشاركة جماعية . وهذا الباب مفتوح لكل من شاء .

الفتدق

الكئيب

للمتاعرة حسن توفيق

الى الصديق الشاعر المراهي الكبير بلند الحيدري

في غرفة الفلق لا اصحو ولا انام
لا اعرف السلام
حقيتي مزقه

والنزلاء الغرباء يصرخون في جنون

كانهم حجارة يقدحها البركان في اودية مشقه
وحينها ابلفهم - في ادب - بانني اريد ان انام
يفساجعون الصمت في استراحة مزوقه
ويهمدون خلقة - وفجأة يفلسفون

حياتهم .. وانعطب البادي على اروقة الفنسق
للعيون

نبتهم اليه في منتصف النهار .. لكنهم لم
يبدروه

وهدم حديثهم .. لكنهم لم يساموه

وقال لي اهداهم .. اكثرهم وساهه

« في هذه الأيام كم يجعل بالمره هنا ان يؤثر
السلامه

وانت من شباب جبل ضائع منهذ

يسلمك التيار للتيار دون غايه

والسفن الوهميه

تفوس في مقابر القراة المنسيه

وانكم لا يمتد

الى العروق دافقا

الاخلاق موجة المباريات والمسلسلات والوشايه »

في الغرف الخالية التي يؤمها اللهول





وسرت في الطريق ، ثم سرت ، والأهواء
تعصف في أرض مهانة
فضجت الأشياء

ثأثة حول ، لذا همست في شبه استكانه
« ما هذه الفوضىء يا ترى .. ترى ما هي
الفوضىء ؟ »

جسر من الوهم
هوى بقاع النيل
فلتسحقوا دمي
في غمرة التهليل
... ..

أدارت الريح اسطوانه
الشائعات ترتوى من الفتور في الظلال .. تفر
الأضواء

أعود من حيث بدأت
أعود للفندق بعد رحلة التردد
وليتني كنت احترقت
فانني تعبت من تتبع اليقين في مجاهل التمرد

في غرفة الفندق لا أصحو ولا أنام
لا أعرف السلام

ورحلتى خابت ، وغابت ضحكتي يوم ارتعلت
والعطب البادي على أروقة الفندق للعيون لا ينم
فليتني كنت احترقت ...
ليتني كنت احترقت

ليست لدى الجرأة التي تريد أن تقول ما تريد
أن تقول

ونظرتي الندية
تنفذ من أعماقها رائعة كريمة تفزعني كحبه
حينئذ أهرب من نفسي وانطلق
من عالمي الخلق

حين انتفضت واقفا . ثم اندفعت خارجا وسرت
في الطريق

وأيت صيف اليتيم والانقراض والحريق
وموكب الجماهير التي تفوس في الوحول
همست في الليل الكسول :
أخشى على شعبي من التعاليل المرتوغه
تخرج من جحورها

لاهثة .. باحثة في عمق غابات الله
تفقا عين اللفظة التي تنسج للمضيعين في
الظلام

تلقى من شرورها
على الشروق والندى .. في فورة احتدام
... ..

صف من الأشجار
يحرق في قلبي
ما هذه الأسوار
تمتد في الجلب ؟

... ..



مكتبة المجلة

الاعتراف والافضاء الى الآخرين علمهم يتخطفون مما يعاتون . ولعل لكاتب هذه المجموعة بعد التكملة اثره في هذا التطور .

اما الملاحظة الثانية فهي ان الكاتب أصبح أكثر خبرة بصناعة القصة القصيرة ، وكما أن ليكارة التجربة الفنية مزايها ومساوئها فللمصنعة كذلك مزايها ومساوئها ، وتضافر المهبة والخبرة هو حله الذي يقود الفنان الى اقامة توازن دقيق لهذه المعادلة الصعبة ، ولقد نجح مجيد طويبا بوجه عام في مواجهة هذه المعادلة وأن يثمر أحيانا حين غلبت عليه الصنعة كأنما طغت عليه فرحة اكتشافه بما يصنع فأسرف حيث كان يجب أن يقتصد ، وأعني بذلك تلك الجملة التقريرية الموضوعية بين الأقواس والتي تعلق على الموقف من حين لآخر لتعطيه بعدا آخر .

اما الظاهرة الثالثة فننتعلق بجوهر هذه المجموعة شكلا ومضمونا . ذلك أن مجيد طويبا يحاول استيعاب اللحظة والسيطرة عليها والامساك بها من خلال عشرات اللقطات المتحركة في أكثر من زمان وأكثر من مكان . لقد حطم وسيلة المرد العادية - وهذه ظاهرة مألوفة في قصص الادباء الشبان - لكنه استعاض عنها بتكنيكه الخاص الذي اصطنعه .

اللحظة عنده ليست حاضرا فحسب لان الحاضر نفسه ليس الا نتيجة تراكمات الماضي وماضي الماضي ، كأنها طبقات جيولوجية واحدة وراء الأخرى . وتتشابك الأزمنة والإمكنة من خلال عشرات التفاصيل الجزئية الحية والمتناقلة أحيانا لتقدم في النهاية اللحظة المتكاملة في وهي

خمس جرائد لم تقرأ

لمجيد طويبا

الهيئة العامة للتأليف والنشر - ١٩٧٠

بقلم : يوسف الشاروني

مجيد طويبا من الأسماء التي برزت أخيرا بين الأدباء الشبان الذين يقومون بمغامراتهم الفنية من أجل تطوير القصة المصرية القصيرة في سبيل استيعاب لحظتنا الحضارية المعاصرة .

وقد سبق له أن قدم مجموعته الأولى « فوستوك يصل إلى القمر » عام ١٩٦٧ ، وبعدها بثلاث سنوات قدم لنا مجموعته الثانية « خمس جرائد لم تقرأ » . وواضح لكل من يقرأ المجموعتين أن مجيد يحاول ألا يكرر نفسه فضلا عن ألا يكرر غيره ، وأن كنا نجد بدور المجموعة الثانية موجودة في المجموعة الأولى ، وبدور المجموعتين مما في ترائنا القصص القصير المعاصر .

ولعل أول ملاحظة لما حدث من تطور بين المجموعتين أن ضمير الغائب كان يقلب على قصص المجموعة الأولى بينما أصبحت الغلبة لضير المتكلم في المجموعة الثانية ، مما يوحي أن الكاتب أصبح أكثر انسحابا على نفسه ، وأن أبطاله أصبحوا أكثر تأزما مما يدفعهم إلى

القارئ كما هي في وعي كاتبها . هذا هو الشكل القصى

لكن هذا التشابك الزماني المكاني ليس في صالحه إلا القليل ، بل أنه ضد حياته ولحساب موهبه وعجزه وضالته . الحاضر هو الموت أو المعز ، لهذا فالماضى ليس الا سلسلة القهر القدر ، انضى الى تلك النهاية . هذا هو الموضوع القصى .

بقيت ظاهرة الأسلوب ، فالجمل التى تنتشر في قصص المجموعة جمل قصيرة كأنها طلقات نارية تنفوس في القلب وتنتهى مهمتها لتتلوها أخرى . كل جملة تؤدي مهمتها وتنصرف ، لا تعلق ولا تتطفل على غيرها . ليس من الضروري أن ترتبط بالجملة التى قبلها أو اتى بعدها بحرف عطف أو اسم وصل ، فلا وقت لإبداء هذا التعاطف بين الجمل . أنها - كما وصفت بعض الأساليب - كحجارة الأهرام ليس بينها ملاط لكنها أشد تماسكا بفضل تفرغ الهواء ، هكذا تتماسك الجمل بعضها بجوار البعض لتشكل اللحظة الفنية كما تشكل أنفسهم بأجزائها الدقيقة اللوحة الفنية . ورغم قسوة اللحظة فإنها لا تكون الا من مجموع متناقضاتها فتتبع عليها لونا من السفوية . وكان لجيدرتقول : هذا هو واقع الحياة لا تحاولوا أن تهربوا منه أنا أجابهكم به . الموت يتداعى معه ذكرى الزواج ، في سرائق العزاء يجلس المعزون يقصون نوادرهم بينما يكبس الضحك على أنفصار . لصومس الكئابيرسرقون أكفان الموتى وأسنانهم الذهبية ، الفخر لأن الجنازة كانت مهيبه كبيرة رغم أن النعى لم ينشر بعد ، الحياة تمضى كمسا هي لا تضر . إن أحدا قد سقط أو فقد ..

في القصة الاولى « خمس جرائد لم تقرا » نجد أن بطلنا الذى لا اسم له - فجئته تروى القصة على لسانها - قد نزع من القرية الى المدينة . لماذا ؟ القصة لا تقول لنا . لابد أن القرية ضاقت على مطامحه فأقبل الى المدينة ربما ليكسب قوته . ليست هناك الا أسطورة الى نساء المدينة على لسان رفاق قريته . فامرأة المدينة سهلة المنال من ناحية والصعبدى له جاذبية شديدة بالنسبة لها من ناحية أخرى . لكن حتى عندما تحقق حلمه في امرأة المدينة وأصبحت قريبة المنال كانت تجربته معها اقرب

الى الكابوس مما هي الى الحلم . وكما قلقد المدينة تبدو له حلما ممتعا وهو بعيد عنها في القرية ، هكذا بدت له المرأة باهرة في شرفتها ، وأكثر فتنة عند ركوبها السيارة . وكما صدم في المدينة التى لفظته من بيت قريبه الصعبدى الى الفندق ، ومن الفندق الى شقته التى وجدوا بها جثته ، كذلك صدم في هذه المرأة التى مالت عليه لتقبله في شقته ، فرأى وجهها مطليا بمسحوق برونزى يركض خلفه بسرعة كبيرة جدا . فركض عنه ببطء شديد جدا . وحدث له ما يحدث في الكابوس تماما : أراد أن يصرخ فوجد أن حبال صوته منزوعة منزقة . وعندما عثروا على جثته في شقته وجدوا خمس جرائد لم تقرا أى أنه مات منذ خمسة أيام .

وقصة « الجاحظون » مايزال الراوية فيها من غير الأحياء ، أنها تنويع أخرى - وإن كانت أشد قسوة - لموضوع القصة الاولى . وإذا كانت الرحلة الفاشلة في القصة الاولى من القرية الى المدينة . فإن الرحلة هنا من العاصمة حتى البحر عبر النيل . ويرجع القاهرة الذى جاء ذكره في القصة الاولى دليلا على القهر حيث عقسد المروية لحوقه مقارنة بين حجمه وحجم المدينة . يعود هنا ذكره من رواية أخرى لكن ليؤدى نفس الدلالة ، فهو في الوقت الذى كان يفوس فيه تحت سطح الماء كان برج القاهرة الشاهق أمامه وغوفه سائح يتامله من خلال منظار مكبر . وبنفس التكنيك السابق : الحاضر ليس الا تراكمات الماضى ، فريد الغريق الى الماضى البعيد الى طفولته ، والى الماضى القريب حيث كان يطلب الاحالة الى المعاش رغم أنه في الثلاثين دلالة على الرغبة في الانسحاب من الحياة . ويمضى الغريق في رحلته يتلون عليه مرة آيات القرآن ويصلون عليه مرة أخرى صلاة مسيحية . وجثته في قصتنا هذه لا تتعفن - كما تعفنت جثة الراوية في القصة السابقة - ذلك لأنها لا تظل بمعزل من عالم الآخرين ، فإن سمكة تبتلعها حيث تفسز امعاؤها سوائا واحماضا فتطعمها تماما وهكذا يمتصه جسد السمكة ويصبح جزءا من خلاياها . وتصاد السمكة ويدخل جسدها في الآلات الفاسلة فالطهرة فالعاطمة الى أن يعلب ، ويباع ويؤكل ويستطعم الآخرون مذاق السمكة التى تفسدت

به . وتقول الزوجة لزوجها هذه الجملة الساخرة : ان صناعه السردين تقدمت جدا . هذا صير الانسان في العصر الحاضر ، لا بد ان يموت ويقطع ويعطب حتى يستلعمه الآخرون !

وقصة « الفشاء » ليست الا صورة اخرى لتداخل مجموعة الغيوط الزمانية والمكانية الخارجية والداخلية للحظة والتي تغضى الى لون من ألوان الموت . فالراوي هنا - وان لم يتحول الى جثة كما في القصتين السابقتين - الا ان احساسه بذروة النشوة والحياة قد مات . مات لان لحظة النشوة غير معزولة في عام اليوم عما يجري حولها من أحداث مروعة تحبطها وتفسدها . فانقصة تبدأ ببرقية تهتة بالرفاف للعريس - وهو الراوية - من صديق نه بانجبهة . ويظل شيخ هذا الصديق يجم على العريس حتى اللحظة التي هو احوج ما يكون فيها الى الانعزال لحظة انفرادة بعروسة . لكنه ليس هذا الصديق المجند فقط هو الذي يرافق بطنانا في مخدع زفافه ، بل ان افقه الاشياء تتدخل بدورها : صوت المياه في الواسير ، محرك ، مواد قطنة ، هدير آلات .. صوت طائرة يقترب ، حتى انه تمنى لو كان المنزل قد صنع من مادة هائلة للصوت . ثم هناك الراوي الترانزستور في اللحظة التي بدأت فيها الحياة من حوله : وحول عروسة تتلاشى وتغيب في ضباب وردي ، وتفصيلي لتنظيم ذلك الحين الضيق (يكرر كلمة الضيق مرتين مرة بصيغة الفعل ومرة بصيغة الاسم) في هذه اللحظة تنبه الى صوت رجل يتحدث معه في الحجيرة بجوار السرير ينبعث من الراديو - وربما من داخله ايضا بسبب برقية صديقه - معلنا عن ضحايا غارة بانعشرات ، فارتبكت شفتاه فوق شفتيها وهي ترمقه بنظره متسائلة .

لم يعد هناك اذن بالنسبة لانسان ما يعد منتصف القرن العشرين داخل وخارج أو خاص وعام ، لقد سقط الحاجز بينهما واصبح سقوط القتلى بالاعشرات في غارة ما بين قتل وجريح من اخص شئون الانسان المعاصر شانه في ذلك شأن خلوته بعروسة تعاما ، بحيث لم يعد من الممكن ان يتجاهل الواحد ليستمتع بالآخر .

ويتضاقر الأسلوب مع المضمون فتعترض الجملة الجملة وتسقط الجواجز بينها .

وقصة « مطارحة غرامية » تضيق فيها دائرة الزمان والمكان . فالزمن يتحرك ما بين الصباح

والمساء . والمكان ما بين الحمام والبيت والفشار ومع ذلك فان المعاني اتى سسبقي وجدها في القصص السابقة موجودة كلها معا هنا . فالعيون التي تلاحق البطل في قصة « الجاحظون » ماتزال هنا تلاحق بطنانا ، والموت الموحسود في قصتي « خمس جرائد لم تقرأ » و « الجاحظون » والعجز الجنسي في قصة « الفشاء » ، اجتماعا معا هنا . فالرواية يذكر ان عربة سوداء كبيرة لنقل الموتى كانت تتبعه وهو لم يمت بعد . وفي المساء - ورغم محاولات زوجته - لا يستطيع ان يطارحها اغرام . ولئن كان سبب العجز الجنسي في قصة « الفشاء » هو تداخل الخارج مع الداخل في صورة ما يقع في العالم من أحداث مفرقة ينقلها الراديو أصغر ، فان سبب العجز الجنسي في مطارحة غرامية هو تداخل الخارج مع الداخل ممثلا في هذه العيون التي تراقب البطل وتلاحقه فتشله وتسده عليه حقه في العزلة لممارسة ما يعتقد انه اخص شئونه والتي توضح القصة انها لم تعد كذلك . على ان السحاق الفرد لايقدم دراميا في هذه القصة بالتلويح بوفاته او عجزه فقط بل وبطوله الذي يعتقد البطل انه بنفس وان جسمه ينبعث نتيجة طرقات فوق رأسه من رجال في ملابس حداد وجوههم شاحبة كوجوه الموتى . وكذلك بضياغ الصابونة التي اختيرها ليمتسبل بها لم اكتشف ضياغها عند وصوله المنزل .

اما العجز كي قصة « مليون تحلة في الرأس » فهو لا يمثل في فقدان الحياة ، وفقدان الرغبة الجنسية ، بل في فقدان الحقيقة وعدم القدرة على التعرف عليها سواء من خلال حواس الفرد نفسه وادراكه أو من خلال ادراك الآخرين . فطوابق المجمع تبدو من خلال سائلته الداخلية دوائر تضيق كلما ارتفعت ، فاذا صعد الراوية الى فوق ونظر الى أسفل حدث العكس . وقضبان السكة الحديدية التي تعلم الراوية انها لا بد ان تكون متوازية يراها تتلاقى على البعد . وروث البهيمة الذي يراه على ارض الميدان لا يراه شرطي المرور ويعتمد في ذلك على أكثر من برهان ، اما المرة فانهم يرونها مرة ولا يرونها مرة اخرى . فيتملمس اللون متجها الى الشمس يصلى لها كما فعل اجداده الفرانسه لكن ذلك كان منسدا آلاف السنين ولم تعد الشمس الشمس التي قالتجه الى نجم مضى في السماء ولكن اتضح له ان النجم غير موجود وان كان ضوءه موجودا لأن الضوء يصل الينا بعد آلاف السنين . لم يبق الا الصباح - كمصباح ديوجينيس اليوناني الذي كان يبحث به عن الحقيقة في وضع انهبسار مكتفيا من الدنيا ببرميل يابو - غير ان مصباحه

لم يكن به زيت ولم يكن معه ثياب ولا حجران يشمله بهما حتى اتهمه الناس بالجنون ، لكنه مع ذلك ظل يحرك مصباحه يمينا ويسارا وهو لا يرى شيئا .

وقصة « كل الانهار » نموذج لقصص المجموعة ، فالتعنوان مأخوذ من قول سليمان الحكيم « كل الانهار تجري الى البحر والبحر ليس يملآن ، وهو رمز للرغبة العطشى الى المعرفة والتي لا تروى ابدا . ويلجأ مجيد طويبا الى تنويعات درامية حول هذا المعنى : الابن يسأل عن عدد السموات والبنيت عن عدد الارضين والانسان يصعد الى الفضاء نيحويه ، والاfrican جبال العملاق يضعان الجبل فوق الجبل فوق جبال الالوب ليصلا الى السماء ، وابن البحار لم يسمح له ابوه ان يوغل في ابهر الكبير لكنه غافله ذات يوم وكان ابوه على اليابسة وفك المركب واقلع بها وحول الدفة الى البحر الكبير ، وناداه ابوه ليمود فالركب صغير والبحر كبير ، لكنه لم يستمع لندائه ، ومن يومها وابوه ينتظره ليحييه على سؤال عجيب يحيره ..

أما قصة « كل الرجال كل النساء » آخر قصص المجموعة ، فهي في رأي اكمل قصص المجموعة وانضجها تعبيرا عن النوع الفني الذي يريد مجيد طويبا ان يقدمه لنا من خلال مجموعته فنحن نرصد مرة أخرى الى ذلك إنعالم المشتبك انعجيب ، الذي ينسج اللحظة الطائفة المشحونة بالحزن والمأساة . هذا التداخل الزماني والمكاني المفضي الى لحظة قاتمة مريرة . اللحظة جداره الام ، ام الرواية . ويستحضر الرواية مجموعة الخيوط الزمانية والمكانية التي أفضت الى هذه اللحظة ، في صبر وبغير عجلة ، وحواسه كمدسات الكاميرا ، لحظة من هنا ولقطة من هناك ، لاستحضار اللحظة بكل جوانبها بحيث تكون في وعي القارئ كما هي في وعي كاتبها . الحاضر والماضي يتكونان من جزئيات صغيرة موحية ، كتها نمتة فلان دقيق . منها يتكون العمل الفني في النهاية . وكأما قصص المجموعة كانت محاولات من أجل الوصول الى هذا العمل الفني المتكامل ، وكأنها هذه القصة بدورها لون من ألوان التقدير المباشر للقصص الأخرى بالمجموعة .

أما قصة « حكايات الزوايا » فقد حاول مجيد طويبا ان يقدم فيها شكلا جديدا بالنسبة لقصصه الأخرى بالمجموعة وان كان شكلا ادبيا مبروفا هو الشكل الرياضي . فهناك اربع شخصيات تلتقى على محطة اتوبيس . كل منها محور زاوية من الزوايا الاربع . الحكاية الاولى

واسمها الزاوية الواحدة بطلها لا يسمع الا نفسه ، فهو يضع سماعة في أذنه ينتزعها متى شاء غلا يسمح الا نفسه ، ولا يرى العالم الا من وجهة نظره . ومع ذلك فأننا من خلال هذه الزاوية الواحدة نتعرف على شخصيات الحكايات المقبلة : ذات البقعة الحمراء على الشفاه ، واخوان الصفا ، والشباب الطويل وصاحبه ذات المعطف الرخيص ، لهد فأننا نتسائل في نهاية قراءتنا للحكاية الاولى اذا كنا من خلالها تنبها الى كل هذه الشخصيات الأخرى فهل حقا ما يزال بطلها صاحب زاوية واحدة ؟

أما الحكاية الثانية فليست صاحبها ذات البقعة الحمراء على الشفاه التي جعلها المؤلف عنوانا لها بقدر ما هي حكاية الشاب الذي اغربه ثم ما لبثت ان أحملته عندما وجدت صيدا أسمن ، وعن طريق هذا الحادث المؤلم العابر وصل الى ربما لأول مرة - الى صياغة لحياته : أحمل كالنصارى واجازي بأجر حمار . وأذن فليس له الحق في التطلع الى لحظة من لحظات المتعة التي هي من حق غيره ممن لا ينتمون الى دنياه ، دنيا الحمار .

أما اخوان الصفا فهو من أسماء الاضداد كما اكتشف صاحب الحكاية الاولى او صاحب الزاوية الواحدة حين قال : اخوان الصفا ويتشاجرون ؟ به الثمن . وصفناهم لم يتم الا حين أقبل الطمس .

أما الحكاية الرابعة فهي حكاية الانثى اللغبي لأن رجلها مشغول عنها بمطبخه في العمل والمجتمع . وأشار انكاتب بلباقة الى ان هذه الانثى قد تكون الحبيبة وقد تكون الام لا فرق ، كل منهما تريد الرجل لنفسها وتحاول ان تثنيه عما هو مشغول به عنها . بصيحتها المرولة : وهل انت المسئول عن صلاح الموج في الكون . وكأنما الكاتب يريد ان يقول انه كما ان وراء كل صقري امرأة ، كذلك فان وراء كل مغفور امرأة .

أخيرا هناك قصة « تقسوب في الأوراق الخضراء » وهي كذلك تجربة مختلفة بالنسبة لقصص المجموعة من ناحية الأسلوب حيث يشف ويقترب من لغة الشعر ، وهي تحكي مأساة الذين شردوا من فلسطين والذين شردوهم منها مستخدما في ذلك طريقة الكورس والصوت المنفرد . وهي دعوة الى الاعمال بدل الأقوال . واقتربها من الشعر - والقصيدة الفنية منه بالذات - يجعلها أكثر تجريدًا ويبعدنا عن روح العمل الدرامي ومن القصة القصيرة بالذات بجزئياتها الدقيقة الحية المتنوعة انثى قدمها لنا مجيد طويبا في القصص الأخرى لمجموعته .

وغبة سرية

تأليف عزت الأمير

سلسلة كتابات معاصرة - القاهرة ١٩٧٠

بقلم : علي شلش

يطالعنا راو بحديث قصير لا يتمتع أربع صفحات عن شخص غريب الأطوار من معارفه ، مات ، أو هو انتحر على وجه التحديد ، بعد أن ترك كراسة صغيرة تمكن الراوي نفسه من سرقتها ، وقرأتها ، وراجعتها والتعليق على بعض ما غمض فيها أو ما يستحق التعليق بوجه عام ، ثم أعادها للنشر .

الكراسة سوداء ، لم تكن تفارق صاحبها ، وبين دفعتها كتابات كثيرة هي موضوع الرواية وجسمها ، وثوبها في آن واحد . . . أما صاحب الكراسة فقد عاشه الراوي فترة طويلة قبل أن تتباعد لقاءتهما ، حتى أصبحت تماماً حين حاجاه بأنه مقدم على اكمال التجربة الناقصة التي يعانيها ، وهي تجربة تشل فيها بروكثانان بطل رواية الفئشان لجان بول سارتر الذي أراد الانتحار ، لكنه جبن في اللحظات الأخيرة حين وقف أمام البحر ، واستبدل بنفسه حصاة القمامة في المياه ، وعرض غير أن تجسرية روكثانان طلعت ناقصة في طرف بطلنا هذا ، الذي تشجع فالتقى المصاصة في الأرض ، وألقى بنفسه في بحر الموت أو الصمت ، لا ندري بالضبط !

إن حديث الراوي على جانب أساسي من الأهمية ، فهو ليس مقدمة للكراسة فحسب ، ولكنه يقدم مفاتيح ذهبية للبطل الطلمس الذي سنواجهه . ونظراً لأهمية هذه المفاتيح التي سوف نسترشد بها في مغاليق الرواية بعد ذلك فأننا نثبتها هنا بنصها :

« وكنت أعرف من معاشرتي الطويلة له انه لا يتناول من الأمور الا أعلاها ، أو على الأصح لا يتناول أمراً الا ويقتضيه ، وكنت غالباً أعطف عليه . . . كان في نظري مريضاً - ٦ - »

« . . . أحسست دائماً أنه قد مات قبل ذلك بزمان بعيد - ٨ - »

« . . . في كل مرة كنت أقول لنفسى : لقد أحسن صنعاً انه مات . . . فهو في النهاية كان يجب أن يموت - ٩ - »

وتهيئتنا لاستقبال هذا الشخص الذي يملك الأمور ويسود في نظره مريضاً ميتاً أو كان يجب أن يموت !

على أى حال ، سنغفر للراوى - مؤقتاً - ماقد يبدو لنا اتهاماً بالقباه ، حتى نغفر من مصاحبة بطله المنتحر المجهول الاسم والهوية . ونجاذف على الفور فنطلق عليه اسماً أو نرسم اليه برمز ، تيسيراً لمهتنا معه . وليكن هذا الاسم أو الرمز المصطنع هو « س » . وليكن عندك ماشرت من رموز أو أسماء ، فالتحديد والتعيين هنا مجرد افتراض لحل معادلة من الدرجة الأولى ذات المجهول الواحد كما يقول رجال الرياضيات .

يرفع صاحب المذكرات الستار عن نفسه ، ذات صباح صيفي ، وهو يدخن ويتأمل دخان السيجارة ، ثم ينهض إلى الحمام فيستحم بالماء الساخن - وهذا من غرائبه - وهو في أثناء ذلك يتوقف عند كل تصرف أو فكرة تخطر له فيشرثر قليلاً ، تاركاً العنان لتيار تفكيره أو شعوره ، حتى لو كان ذلك بتأثير ذبابة تحط على صدره !

يتسلق بتأنيب الذبابة ، ثم تدعنه بعض محفوظات قراءاته أو بعض اهتماماته ، ولجأة تتوقف المذكرات ويتدخل الراوى برسالة من رسائل صاحب المذكرات اليه يحدثه فيها عن العبرية والآلهام والتجلى والوحدة الانثناسية . إن صبح التعبير لم يرقمها بحرفين اثنين ، أشبه بالعامية أو الكليشيه ، يدمغان رسائله إلى النهاية ، وصح . ب . ص . أو « بروجوازي صغير » كما فسرها في نهاية مذكراته .

وتظل الستار مرفوعة عن هذا « البرجوازي الصغير » وهو يؤدي نوعاً من عروض العري الذهني ، إن صح التعبير ، أمام جمهور غير موجود ، فهو من البداية إلى النهاية لاعب وحيد ومتفرج وحيد في آن واحد . . .

يدخل إحدى دور السينما ويشاهد فيلماً قصيراً ثم يخرج إلى الشارع ، فيتسكع ويدخل حانة ، ويتناول مشروباً ، ويتذكر عشيقته التي يحب رائحة عرقها ، ويتسلق برؤية المبارة أمام الحانة ويحدث نفسه عن الشعر الفاض ، ويضئ مع سبيل خواطره وتأملاته وهلوساته الذهنية فيعزى علاقة أقامها مع إحدى فتيات شباك التذاكر بأحدى دور السينما ، ويحاول أن يسجل العلاقة من وجهة نظرها على هيئة مذكرات يكتبها بالنيابة عنها . ثم يتخبط في عموم بلده ، ثم يقضى وقتاً مع فريد وعقدة أوديب ، الخ . . .

وهكذا يضئ عرض العري من خلال المونولوج الداخلى فنرى صاحبه يستأنف خلع « الملابس » التي تغطي شعوره ، بينما الراوى يفاجئنا من حين لآخر يقطع الخط عليه ، أو هو يقطع . كادر ،

الغمرى ليقدم لنا «كافرو» آخر من «أخر» على طريقة السيمنتا ، يتضمن ذكرى عنه تارة أو خطايا منه تارة أخرى .

وعلى هذا النحو يمشى النهار حتى تصل الى آخره تقريباً ، بينما العرض مستمر والعرض لم تفرغ جميعته بعد . . . ونكون في تلك الاثناء قد اطلعنا على اشياء لا حصر لها ، مترابطة وغير مترابطة على السواء . محوراً هذا الذهن المعذب الغريب ، وعالمها حياة ضيقة خاوية يحيها ، ثم ينهبها بالانتحار كما تصور هو وراويها ، وكما لا نتصور نحن !

هي رواية من الصعب تلخيصها ، نتيجة لأسلوب انتراكم الذي ستناقشه فيما بعد ، وهي أيضاً رواية شخصية واحدة تعيش يوماً واحداً . صاحب هذه الشخصية فنان تشكيلي مثقف ، توقف عن الانتاج والابداع بسبب احساسه بعذاب الخلق والولادة الذي لا يطاق على حد تعبيره . مولع بالادب والفلسفة والسيمنتا وعلم النفس ، دائم الاقتباس من مصطلحات هذه العلوم والعنون ، شارد يعمل الدنيا ، وربما الكون بأسره ، على كنفه ، مثل بهوم كثر ، يتفلسف ويمنطق ، لكنه يصدر في كل ذلك عن وحدة قاسية وعربة عنيفة تفصله عن واقعه وتجعله « كادكاوي » السمات والتفكير . ضعيف جنسياً لا يقوى على الجنس ولو كان مع عشيقته أو زوجة ، وضعيف عرضي غير عظموي ، لكنه دائم الشيق والحنين للمرأة ، يردد مقتبسات من شعر بؤذير ونثر يونيسكو وسارتر ودورليمان وفرويد والانسباد ومورافيا . يقول عن نفسه انه عاشق ومشكلته انه عاجز دائماً عن امتلاك عشيقته (١٩) . قرافن متشائم ، يحس الكون دعماً أو أشبهه بالعلم ، غاضب ، سائح على كثير من الاشياء ، لكنه مهم ببلده واحداً اهتمام الذي يتفرج على فيلم سينمائي فوق مقعد مريح . لا تستطيع أن تثبت عليه فلسفة معينة ، ولذلك تستطيع أن تضمه الى صفوف الوجوديين السارتريين غير الماركسيين ، وان كان فرويدياً في الوقت نفسه . ذو خيال غريب ، مريض ، يحلم أحلاماً مزعجة أحياناً وجنسية أحياناً أخرى . يبرر اتهاماته للمرأة وغريته عنها بانها «لسنا جسداً واحداً داخل جلد واحد» . يروى لنفسه حكايات كثيرة تافهة أحياناً وجريئة أحياناً أخرى . ويقدم لنا ، أو ربما يستعيد ، معلومات عن النخل والنمل والتشوه الخلق . مبدؤه الذي يردده هو « أنا في داخل اذن أنا موجود » . لا يرقى ولا يروى . مازوكي وسادي في آن واحد . مصطب بمفكرة أوديب . أحب عشيقته لأن فيها صفات من أمه ، ولأنه يخشى التعلق بأمه فهو يخشى عشيقته ، بل ينفر منها !

هذا المخلوق الغريب الأطوار الذي لا يعرف له اسماً أو أرضاً اجتماعية محددة يقف عليها ، يواجها على طول الرواية بأحباطه وفشله ولا يطلب شيئاً من أحد . وقد صدق الراوي حين اعتبره « هات منة زمن بعيد » فهو أشبه بخيل البلدية التي كانت تنتظر الرمي بالرصاص قديماً حين تشيخ .

مادة الرواية مثقلة بالأضلاع : ذكريات الراوي من س ، خطابات من اليه ، مذكرات من نفسه . ومذكرات من ، أو ب من ، كما يجب أن يسمى نفسه ، هي صاحبة نصيب الأسد مساحة وحجماً وأساس هذه المذكرات هو تيار الشعور من خلال المونولوج الداخلي .

وهذا نموذج من تيار الشعور أو المونولوج الداخلي عند بطلنا «س» أو البورجوازي الصغير . يقول في مذكراته في لحظة رغبة في الكتابة : « . . . فلتبدأ . . . أي شيء يخطر بالبال . . . يجب أن استرخي أولاً . . . استرخاه تام . . . يوجا . . . صوت الجهاز . . . انسه . . . يجب . . . الفه تماماً . . . هيا . . . أي شيء يخطر بالبال . . . ساعة الصفر . . . عشرة تسعة ثمانية سبعة ستة خمسة أربعة ثلاثة اثنان واحد صفر . . . أمي . . . أبي . . . الاثنان مما . . . صابون . . . حبر . . . لغة انجليزية «مريزر» . . . «الفصل الذهبي» . . . أحلام . . . فرويد . . . سارتر . . . على خلاف مع الماركسيين . . . مع الماركسيين أنفسهم . . . يجب أن يتفقا . . . صديقي الذي كان صديقي . . . بطني . . . انحصاة . . . دوكانتان . . . ١٩٢٨ . . . سيمون وسارتر . . . هل هذه حياتك أم حياتي التي تتكلمين عنها ؟ . . . لا أهتم في الكورة . . . الكورة خدما مش عارف مين . . . مش عارف مين خدما منه . . . ضربها هيد . . . رأس تتوزن بالذهب . . . خدما فلان . . . فلان يينطق الكورة . . . شاطها . . . شولة طويلة . . . ياخسارة . . . ليه كده يا فلان ؟ . . . اخبر عليك . . . كانت جون . . . جمهور الاهل زعلان . . . الفانلة الحمراء . . . الحمراء . . . حاجهم بشدة . . . الديالكتيك يسير في خط مضاد مع العلم . . . الثورة هي أن يصحب تغير المؤسسات تغير عميق في نظام الملكية . . . التمرد شيء والثورة شيء آخر . . . تمرد زعماء الاقطاع على الاستعمار ليس ثورة . . . الرجل الثوري هو . . . أوه . . . يجب أن أخرج من هنا . . . سارتر كان هنا . . . بعضهم كان يستمر . . . بعضهم قال هذه عشيقته . . . كانت جميلة . . . عجوز رائعة . . . المثقفون فضحرونا . . . المثقفون . . . عشيقها الكاتب . . .

(١٩) من تيار الشعور أو المونولوج الداخلي راجع : J. Shipley, Dictionary of World Literature, 1968 Edition, pp. 72-73, 751.

ومع هذا كله فانسا هنا أشبه بالمتفرج على مسرحية مرتجلة دون نص محدد ، ولا غبار في أن ترتجل مع الممثل ، فنسقط أو نضيف جملا وعبارات ، بشرط أن يكون الارتجال ، أو ما يمكن أن نسميه بالمشاركة في الخلق الفني ، قائما على ادراك أهمية الدور وإبعاد الشخصية التي تمثله .

لا يد أيضا من توافر نوع معين من المعرفة ، كما قلنا ، حتى تكتمل متابعه تيار شعور «س» في الفقرة الطويلة التي اقتطفناها منه . ففريزر هو مؤلف كتاب «الفنن الذهبي» الذي يتضمن تحليلًا مقارنا للعقائد البدائية والأوان الفولكلور القديمة ، وروكاستان هو بطل رواية «الفتيان» لسارتر التي ظهرت عام ١٩٤٨ ، وقد سبق أن أشرنا إلى اهتمام روكاستان بالحصة واللقائه إياها في الماء عوضا عن القاء نفسه ، والحديث عن الديالكتيك والثورة والتعدد أثر من آثار خصام سارتر وكثيرين من الوجوديين مع ماركس والماركسيين ، و «المثقفون» رواية معروفة لسيمون دي بوفوار التي روت بعضا من قصص حبها ، وخاصة مع عشيقها المكسيكي ، وذكر الصابون والخرق مرتبط بملاقة «س» الشخصية بنوع معين من العرق عرفة في أمه طفلا ، ثم استهواه شابا وعشيقا !

لا يد إذن من معرفة سابقة بهذه الإشارات ، وهي معرفة تكفي للقارئ العادي الكثير ، فما بالنا إذا فرض علينا «س» أن نعترف أنوب وبانا وفوطيفار ، وأن نعرف «يهوديت» وعشيقه بودليو الزنجية ، الخ .

غير أننا إذا توغلنا في الرواية فما أكثر ما تواجهنا مشكلة أو ضرورة فرض الرقابة على تيار الشعور ، بالمعنى الأدبي للمصطلح ، أي بحيث لا تظهر أرقابة ، وبحيث تكون رقابة بلا رقابة كما قلنا . وهي مسألة لا يمكن تلقيها في الواقع ، وإنما يدركها الكاتب الموهوب بالطبع . وهي تشكل حجر الزاوية في تيار الشعور كتكتيك أدبي وليس كأداة علوية . وأهم مظاهر العدم الرقابة هنا هو تكرار التفاسيل بلا مبرر ، والتطبيق العرفي لقانون تداعي المعاني . ومن قبيل التكرار في الفقرة التي نقلناها هنا ما حدث بالنسبة لعد الأرقام بالمقلوب من عشرة إلى صفر . ومن قبيل التطبيق العرفي لقانون تداعي المعاني في هذه الفقرة أيضا ما حدث حين يقول «س» : «جمبور الأهل زعلان .. الفائلة الحمراء .. الحمراء .. هاجمهم بشدة .. الديالكتيك يسير في خط مضاد للعام .. فقد استدعى ذكر الفائلة الحمراء التي اشتهر بها لافيو النادي الأهل ذكر الشيوعيين ، وكان ذلك بمؤثر اللون الأحمر ..

غطاء السرير المكسيكي كان أصغر .. وبعد ؟ عالي بها ؟ فكروا في شيء آخر .. لا .. لا تدخل .. تداعي الأفسار .. نعم .. تداعي .. أنا ألتهم نفسي .. من جديد .. عشرة تسعة ثمانية سبعة مئة خمسة أربعة ثلاثة اثنان واحد صفر .. صايون .. رائحة العرق شمس الإبطين .. البالوعة .. تصدر عرقها في البالوعة .. اشتب اللعين .. مذكراتها .. ففشل .. ففشل .. ففشل .. انتهى وتقيضه .. مركب جديد .. صايون .. هل أغلقت السخان ؟؟ ساموت .. غاز أبوتاجاز مثل اللص .. يجب أن أقوم .. لست مجتونا .. أعرف حالتني .. الوسواس يحس أنه دون غيره من الناس .. وأنه لا يصلح لشيء .. وأنه لا بد أن يكون ضحية حادث في الطريق .. وأنه مريض بمرض معين .. وأفكاره دائما مضادة للمجتمع .. ضرب الناس .. اشتهاه المحارم .. قتل الأطفال والأعارب .. احساس دائم بالذنب .. السخان .. يجب أن أقوم .. يوجا .. عشرة تسعة ثمانية سبعة مئة خمسة أربعة ثلاثة اثنان واحد صفر .. (١٥٠-١٤٩)

اخترنا هذا النموذج لأنه يجمع بين إيجابيات تيار الشعور وسلبياته في آن واحد ، فضلا عن كونه من أبسط أجزاء مذكرات «س» وأيسرها على فهم . فهو خال من المعادلات الرياضية والرسوم البيانية والاقتباسات ووسائل الإيضاح المختلفة التي يلجأ إليها «س» في مونولوجه الداجلي . ومع هذا فهو يتطلب في قارئه شيئا من الثقافة والاطلاع والمعرفة بأمور الأدب وخاصة أدب سارتر وسيمون دي بوفوار .

ولنحاول الآن تحليل هذا النموذج : ان «س» يقدم للفقرة السابقة بكوجيتو جديد من بنات أفكاره : «أنا أكتب مذكراتي إذن أنا موجود» ، ولكن الكوجيتو القديم يلازمه بالطبع . فهو يفكر ، بل هو دائم التفكير ، ولأنه يفكر فهو يسجل أفكاره ، ثم يعرضها علينا على النحو الذي رأيناه ، ولكنه يسجل كما رأينا ، وبعض اعترافه ، أي شيء يخطر ببالي . وهذه أولى سلبيات تيار الشعور كتكتيك أدبي ، وليس كأداة من أدوات التحليل النفسي عند فرويد أو يونج . ذلك أنه إذا ارتفع تيار الشعور كأداة عملية إلى مستوى التكتيك الأدبي فلا بد أن يصحب ذلك ما أشرنا إليه من قدرة على الرقابة والضغط ، والا صار الأمر هذيانا أو «أي شيء يخطر على البال» . غير أن «س» ينبهنا إلى أنه سيسجل أي شيء يخطر على باله ، وكأنه يدعونا إلى أن ننقر له زلات باله هذا ، وكأنه أيضا يحول تيار الشعور من وظيفته الأدبية إلى وظيفته العلمية كأداة لتحليل نفسية صاحبه باعتباره حالة مرضية بالطبع .

الفائلة حمراء والشيوخيون حمر • ومثل هذا التسداعي يؤدي في النهاية الى مالا يحصى من التفاصيل التي يأخذ بعضها برقاب بعض • وهو أيضا تداع آلى في الحقيقة لا مجهود فيه • ولا فز، لولا أنه ارتبط هنا بالصد وسبق الاصرار على ممارسته • ولكنه على أى حال يعد من سليات تيار الشعور ككتيك أدبي لم يرتفع عن وظيفته كأداة للتحليل النفسى •

كيف تتكون الصورة في هذا التيار الشعورى ؟ أن الصورة الواقعية تمر بهذا التيار فتفقد فيه • وتصطبغ بمكوناته • وربما تفقد كثيرا من خصائصها الأولى • ثم تخرج في ثوب جديد غالبا ما يكون ثوبا فكريا •

يقول س في مذكرات فتاة السينما التي تخيلها وتحدث بلسانها :

« سأبدأ مذكراتي حسب تسلسل الأحداث • وسأكتب الآن عن بداية تعارفنا • • جلست اليوم كالمتد خلف شباك التذاكر وأمامى طاوور قصير من رواد حفلة الساعة الثالثة • • وجهه هذه الحفلة يكون قلبيلا عادة • • ومظله من المشاق • كل عاشق يطلب تذكرة من ويصوب نظره الى اللوحة • • الى المقاعد الخلفية • • وقد اعتدت في تلك اللحظة أن أسل نفسي بالنظر الى لوحة الذى أمامي • بالرغم من أنهم عادة يكسبون وجههم باقعة حامدة • • أو يتظاهرون بغيرهم المبالاة • • ولكنى كنت أركز نظري الى عيونهم بالذات • • فهم ثوب الأقامة التمر • لا يمكن رتتها • • فإذا كانت مقاعد الصف الخلفى لم يتم حجزها بعد • • لمحت الفرحة في الثقلين • • أما إذا كانت محجوزة • • فإن خيبة الأمل تطل منهما • • ويدخل صاحبهما يده من فتحة الزجاج • • وقد اعتد اصنعه في تردد وحيرة كأنه محس كاسحة القلم • • يحاول أن يمسح بقلم الخطر والأمان • • وأخيرا يستقر • • في استسلام • • (٩٠ / ٩١) »

غير أن هذه الصورة ذهنية في النهاية • أى أن الصورة الواقعية الموقفت دخلت مصير الزمن واكتسبت هذا النوع من المنتاج التحليلي الذي تعدفه السينما • كما تخلصت من خصصة الواقع وتفاسيله واكتسبت هذه المسحة الفكرية المحددة التي طبعتها • والواقع أن هذه الخصائص التي أشرنا إليها في تلك الصورة تشمل عنصر التصوير في الرواية بنفسك عام • حتى لتصبح الصورة في النهاية صورة فكرية قائمة على المنتاج التحليلي • وهو مونتاج فكري بالدرجة الأولى •

وليس معنى هذا أن تيار الشعور يضيق بالصورة الواقعية • فما أكثر ما نجد في رواية « عوليس » لجيمس جويس صورة واقعية • وما

أكثر ما تبدو الرواية تسجيلية • أشبه بالكاميرا السينمائية • تنقل الى الورق مدينة دبلن عام ١٩٠٤ بشوارعها ومدارسها ومكتبتها القومية • الخ • ولكن «س» في «رغبة سرية» يختلف كل الاختلاف عن ليوبولد بلوم مندوب الدعاية المتجول في «عوليس» • لا في كونه يعيش في زمان ومكان مختلفين • وإنما في احتفاظه الى النهاية بمسافة معينة بينه وبين عالمه • وهي مسافة أشبه بالمجاز الزجاجة • ولو أنه حطم هذا الحاجز لتفجر عالمه أكثر مما تفجر • ولخرجت مناديل بمختلف الألوان كالتي تخرج من قم الحار • ولكن من يشبه من بعض النواحي ستيفن ديدالوس في «عوليس» • هذه • ولا سيما في ضياعه وسفسطه وتعامله • ولكن التشبه عارض • غير مقصود • فلم تترجم الرواية بعد الى العربية ترجمة كاملة دقيقة • وما نشر منها مترجما لا يتجاوز بضعة صفحات • وكذلك ما كتب عنها لا يتجاوز بضعة مقالات • وليس من اليسر على الإطلاق ترجمتها هذه الترجمة الكاملة الدقيقة إلا إذا توافر لها شرطان مستحيلان في النهاية • هما أن يمت جويس حيا وأن يحدد هو نفسه العربية ليترجمها لأنه «الوحيد» للأسف • القادر على مثل هذه الترجمة!

في الرواية اغراب • • مثل قول الراوى : « كان كى شى أسود • • حتى أننى تساءلت ساعها لماذا لا يملون الضوء الصادر من المصباح بالليل لا يعود اليها » (٧) • ولكنه في الحقيقة اغراب لا يحسب على الرواية بقدر ما يلحق بغربة الشخصية وراويا • وفيها حذقة حين يقول من «حصل من الشعر بتدلى فوق كومة من اللحم • • مورافيا مغرم بهذه اللقطة • • في السام جعل سيسليا تبول أمام ديتو • • وفي الانتباه جعل Totentans تبول أمام فرانيسكو • • ولو كان كتب اسم توتنتانز بالحروف العربية لكان أسلم • ولكنها حذقة من في النهاية التي تقوده في مواضع أخرى الى رسم معادلات ومسائل حسابية • وهي حذقة لا تحسب أيضا على الرواية • ولكن الذي يحسب عليها هو تلك الأخطاء اللغوية التي تثارنا هنا وهناك (صفحات ٥٥/٩٤/١٠٠/١٠٣/١٠٥/١١١/١٢٦/١٣١/١٤١/١٥٢/١٨٠ على سبيل المثال) • وفيها تلاعب بالألفاظ على لسان من مثل قوله « في أعلى فخذه حسنة • حسنة في أعلى فخذه » أعلى فخذه فيه حسنة (١٦٠) ولكنه تلاعب طفيف لا يقارن بمغامرات ديدالوس اللغوية مثلا • وهي مغامرات شاقة رهيبه لا تزال موضع الدراسة عند جمهور الأكاديميين •

وفي الرواية كذلك كثير من الهوامش التي وثقت فيها س أو روايه • لا ندرى بالضبط • مواضيع الاقتباسات التي يقتبسها من التراث

الادبي-العسالي ، ولكن هذه الهوامش كانت آن
تتصم تقريبا في النصف الثاني من الرواية ، ولو
كانت قد انعدمت في النصف الاول أيضا لكان
ذلك افضل ، فسياق الرواية أولى بهذا كله .
وفي هذه الرواية أخيرا استخدام لا محل له
للتقديم ، إذ تبدل النقطتان (.) بديلا للفاصلة (،)
التي تضع في مثل هذه السكتات القائمة على
التداعي ، والتي يصح فيها أيضا - مثلما حدث في
بعض الروايات الاوربية - أن يستغنى نهائيا عن
علامات الترقيم .

نعود الى س ، ذلك الشخص الغريب العاجز
الذي يمثله قوله : وفي الحجرة امرأة عارية . .
ورجل لا يخلع ملابس - ١٠٢ - انه يسعى الى
الجنس ثم يفر منه . وربما لو حللنا هذا السعي
والفرار بلفظة فرويد لكان س نموذجاً لضحايا
عقدة أوديب ، وهو نفسه قد حاول أن يكتشف
هذه العقدة في داخله من طريق التعبير في كتابات
فرويد وتلاميذه ، فخرج من محاولة الاكتشاف
مقتنعا باللاويديبية على طراز فرويد .

ولكن . . ثمة مظهر آخر هام من مظاهر
شخصيته . وذلك هو اقتسام هذه الشخصية .
انه مصاب بالهستيروفانيا ، ووجهه الآخر هو
الراوى نفسه . فبينما يمثل الراوى - اذا استمرنا
لفظة فرويد - الـ أنا العليا upper Ego في روايته
على الـ أنا ، وانتقادا لأفكارها وتصرفاتها ، نجد
الـ أنا مشغلة في س من حيث هي تجربة
الفرد مع نفسه أو أفكاره وتصوراته عن نفسه ،
أو الوحدة العية التي تمثله . ولكن لفظة فرويد
مضللة أحيانا ، ويكفي أن نقول ان الراوى في
تعليقاته هو الوجه المتعلق للتجربة ، بينما س في
تصوراته وسيلان شعوره هو الوجه النشط
الفاعل للتجربة . فإذا كان س يكس الاشياء
أمانا فإن الراوى يصنفها . وكلاهما في النهاية
وجهان لشخصية واحدة . وهذا هو ما يعنى المؤلف
من اللغة الواحدة التي تحدث بها الراوى و س .
أو الراوى ومخولقه ان صبح التعبير ، ذلك المخلوق
الذي يذكرنا من بعض النواحي بشخصيات أبطال
المقامات القديمة ، مثل أبو الفتح الاسكندر بن بطل
مقامات الحريري التي يرويها عيسى ابن هشام .
فالمفروض في رواية تيار الشعور ذات الشخصيات
المتعددة أن تتباين لغة هذه الشخصيات وأمزجتها
وأحاسيسها بالاشياء ، حتى لا تكون لفظة
الشخصيات هي لفظة المؤلف وأمزجة الشخصيات
وأحاسيسها هي مزاج المؤلف وأحاسيسه كما حدث
في روايات فروجينا وولف مثلاً . وربما كان
أوضح عيب في رسم شخصية س هنا ان المؤلف
جعل شديدا الإدراك لذاته ، مراقبا لأفكاره
ومشاعره طول الوقت . وهذا هو ما أدى في

النهاية الى ما سبق ان أشرنا اليه من وجود الحاجز
الزجاجي بينه وبين عالمه . وكذلك الى شيق هذا
العالم الذي يعيش فيه ، وهو عالم ذهني بالدرجة
الاولى مقرب من العالم الواقعي الاجتماعي الذي
كان المفروض أن يلقي أضواء كثيرة ومفيدة على
عالم الفج والافتكار . فما هو س منزوع الجذور
الاجتماعية . لا يلقنا شيئا عن العالم الاجتماعي
الذي يعيش فيه أكثر من التنف القليله ، ولا يكفي
بالطبع أن يصف نفسه بأنه بورجوازي صغير حتى
نحسد أو لنصوّر الطبقة الاجتماعية التي ينتمى
اليها . وحتى هذه الطبقة نفسها مشكوك فيها .
فالبورجوازية الصغيرة تتكون علفاً من صغار
الموظفين والتجار وما اليهم ، بينما س مثقف يملك
سيارة وينتمى بقلبه وقطاعاته الى البورجوازية
نفسها . ولكنها على أى حال صفة تأخذها ماخذ
التهمك من جانب س على نفسه !

ان « رغبة سرية » رواية تقسوم على قانون
التراكم . فبطلها س يكس الاشياء كما قلنا ،
ويطرح العديد الذي لا يعنى من المعلومات
والخواطر ، دون تمهل أو تأمل لما يطرح ، حتى
ليصعب على القارئ في النهاية أن يتابعه في
تراكمات شعوره المتأينة الفورية الواجبة حقاً .
ومثل هذا النوع من الروايات صعب القراءة ،
ويطلب من قارئه استعدادات خاصة كما سبق
أن قلنا . وربما كانت شخصية الراوى هي
الفرصة الوحيدة التي أتاحها لنا المؤلف كي نتابع
من خلالها أبطاله وأفكارهم متتابعة عقلية ، الا أن
المتأينة العقلية وحدها لا تكفى . وهنا يقفز الى
الخطر دور الشعر . قلوا أن المؤلف خطم العاجز
الزجاجي السابق ، وفجر س من الداخل أكثر
مما فعل ، وقلل من التجريدات اللغوية لتألق
على الأقبل - تنف الشعر القليلة التي تسأرت
واختفت تحت التراكمات العقلية . . ذلك أن
تكتيك تيار الشعور حين يستخدم مستخدماً جيداً
يطلق العنان للشاعرية الكامنة في البشر ، ويزيح
من فوقها تلافيف العقلانية . وعندئذ لا تكون
الاستجابة أو المتأينة عقلية لحسب .

ولكننا تتساءل أخيراً : ما هذه الرغبة السرية
التي تحملها الرواية اسماً وعنواناً ؟ هل هي
الرغبة في الموت التي كمن في داخل س طوال
مذكراته حتى اكتشفها صاحبه أو نصفه الآخر ؟
إذا كانت كذلك فلماذا تكون سرية ؟ ان الراوى
يعلم في البداية موت س وهو موت مدني كما
يقول القانون الروماني ، أي موت يحيل الإنسان
الى شيء ، ويسلته إرادته في التصرف ، فلا يستطيع
أن يبيس أو يشترى . وهذا الموت المدني سبق
الموت الفعلي ، لكنه هو الأساس في الحقيقة ، فما
الموت الفعلي هنا الا كالحظ الذي يوضع تحت

القراء والكتاب

توضيح

عندما كتبت دراسة « في المحتوى الثوري لأدب الشرقاوى » ضمن سلسلة دراسات عن قضايا الثورة والمجتمع في القصة العربية المعاصرة ، كنت أعلم مقدما بمعنى ما ستثيره هذه الدراسات من اعتراضات ناجمة عن حساسية القراء والكتاب معا للنقد على حد تصير كاتبنا الاستاذ يوسف الشاروني . ذلك اني اقدمت على كتابة هذه الدراسات بهدف أساسي هو محاولة خلق صوت مستقل يتخطى أسوار الشللية المقامة حول الاعمال الادبية والتي حولتها إلى نوع من الكهانة طبعتم حياتنا الادبية بالركود وعبادة الاصنام . وقد كتبت هذه الدراسات بأيمان وثقة في قضية طرح المفاهيم الشللية التقليدية ومناقشة الاعمال الادبية - التي رأت عليها الاخطاء الشائعة - بتقدير لدور هذه الاعمال في خدمة قضية الحرية والاشتراكية .

ولكنني لم أتصور أن تنصدي كلمات سطحية للتهجم على دراسة موضوعية جادة احتلت جزءا كبيرا من صفحات مجلة « المجلة » .

وخلاصة الموضوع أن السيد / نبيل فرج قد تحرك أو حرك بعد مضي شهرين على نشر دراستي عن المحتوى الثوري لأدب الشرقاوى بمجلة « المجلة » وكتب تطبيقا على هذه الدراسة . وقد ذكر كاتب التعقيب في مستهل كلمته بأن مادقعه الى كتابة سطره هو الحرص الشديد على مكانة عبد الرحمن الشرقاوى من هذه الدراسة - المتلفة بالاعطاء النظرية والتطبيقية - التي تحركها رغبة شرحة في تحطيم كاتب كبير . ويبدو أنه لم يقتنع بجسدية مزاعمه - والا لذكرها - فلجأ الى فرعية أخرى حصول نشر هذه الدراسة في مكانين مختلفين . ثم انتسبى الى ضرورة نحسو كاتب

الدراسة من الوجود الادبي لهذا السبب . . (وآخ)
هنا أحاول التخفيف من حدة الالفاظ) .

وكان من الممكن اسقاط هذه الكلمات السطحية من حسابنا لولا أن كاتبها استخدم لغة - حافلة بالاستعدادات والحرمانات - أكبر من قدراته الحقيقية ١٩

وأوجز رأيي في النقاط التالية :

✽ ان عبد الرحمن الشرقاوى كاتب ومناضل سياسي وقد كتبت هذه الدراسة من خلال هذا المفهوم . ولكن لعبد الرحمن الشرقاوى بعض الاعمال الهابطة دنيا وموضوعيا وقد رفعت هذه الاعمال بواسطة الشللية وعبادة الاصنام وهواة نقديس الاعمال وأيضا بسبب تجنب الحساسية الشديدة للجمهور والكتاب نحو النقد .

ولقد تصور كاتب التعقيب انه يستطيع بسطوره المتسرعة القضاء على كاتب الدراسة وليس باللائق الحديث عن ماض سياسي وأدبي بدأ مع بدايات الخمسينيات .

ولعل اطلاقة من هذا الفهم الخاطيء والتقدير الميؤء لقدراته جيله يتصور أن يفقد أي كاتب أن يقدم عمل كاتب آخر ، كاتهامه لدراستي بمحاولة تحطيم كاتب كبير . . الخ وكنت أود بصحاح أن يهسكن الكاتب من كتابة دراسة موضوعية يأنرء على القضايا التي أثارها الدراسة التي اشتهدت البحث في المحسون الثوري لأدب الشرقاوى ، بللا من الاكتفاء بذكر عبارات غامضة ردا على دراسة محددة شغلت عددا كبيرا من صفحات المجلة .

غير أن الكاتب لم يذكر سوى عبارات التمجيد الكليشيهية التي مجتها الحياة الادبية وتحاول الحركة الادبية تخطيها .

ولا أعرف كيف يتفق اتهام الكاتب للدراسة بالتشهير وتحطيم كاتب كبير مع اعتراف الكاتب بالدقة التي تتبعها المجلة في اختيار موضوعاتها وكتابها . فاعتقد أنه لو لم تكن الدراسة موضوعية وجادة لما حازت موافقة استاذ جامعي جليل وناقد كبير مثل الدكتور شكرى عياد .

هذه ناحية والناحية الاخرى ان الدراسة تؤكد في سطورها على موقف عبد الرحمن الشرقاوى ككاتب ومناضل سياسي قام بالثورة ضد النظام الملكي شبه الاقطاعي المستمر وضد الحياة الادبية الاسنة .

وليس خافيا على العاملين في الحقل الادبي ان الكتابة لصحف عديدة تتم بدون مقابل • وقد نشرت معظم كتاباتي في البلاد العربية بدون اجر كالاداب والاديب والحرية ودراسات عربية وهي تمثل النسبة العظمى من كتاباتي • اذ ان النشر في مصر معروف جيدا مدى اختناقه وعلى سبيل المثال فانتى لم انشر بالمجلة سوى خمس مقالات طوال خمس سنوات منها مقال ظل تحت الطبع بالمجلة مدة سنة ونصف سنة • (أزمة البطل الثورى فى أدب نجيب محفوظ) •

✽ ان العمل الادبي ليس مريحا على الاطلاق اذا قيس بالمقياس المادى الا للذين لا يتعرضون للعناء فى التحصيل والمساندة فى الكتابة والذين يعتمدون فى حياتهم الادبية على اجابات الآخرين • واذا قصدنا الربح المادى فان اقل الاعمال شأنا اكثر ربحا من الكتابة ان الكتابة حيننا وقدردنا وهي لذلك تمتص مافى جيوبنا لقاء الكتب برضى تام •

✽ ان أسلوب استعلاء المجلة ومحاولة اكتساب موائف عن طريق التشهير يتم لاهداف شخصية ودوافع كربية • وهناك بعض الكتاب نشروا فى مجلات مقالات مسبق نشرها فى امكنة اخرى ••

وليس هذا النشر المتكرر قاصرا على كتاب المجلة فحسب وانما يمتد الى غيرها من المجلات • الا يكتب جميع كتابنا مقالاتهم فى الصحف ثم يجمعونها فى كتب ويقبضون بذلك عن المقال الواحد مرتين • بل انى لاهرف واقعة حديثة قبض ليها احد النقاد الشبان مكافأتين عن عمل واحد ومن خزينة واحدة عندما نشر مقاله بمجلة ثقافية ثم نشره كمقدمة لرواية على وشك الصدور • ثم سيضمه مع مقالات اخرى للمرة الثالثة فى كتاب • وهو يحدث مع المتعاملين مع الاذاعة ايضا وقد شرت المجلة مواد اذاعية مدفوعة الاجر ثم ضمتها كتب وهكذا ••

وانتهى الى قصة نشر هذه الدراسة فى المجلة والحقيقة • فاصصح بادى ذى بدء للكتاب تاريخ نشر الدراسة بليبيا • ونما كانت مسئولية

وعندما تحاسبه الدراسة فانما يحدث هذا من خلال هذا المفهوم الثورى لادبه • غير ان كثيرا من المسلمات او المقدمات فى حياتنا الادبية ينبغي ان يزال عنها تراب الشلية المتراكم • ومن هذه الاعمال للشرقاوى الارض والشوارع الخلفية وماساة جميلة على وجه الخصوص كما اوضحت الدراسة بالتفصيل •

✽ لما لكاتب الى التصميم فى نقده للدراسة دون ان يناقشها مناقشة موضوعية تعنى بالرد على لقراتها • فليس بالكلمات الجسواء القليلة يهدم عمل ادبي يستغرق شهورا قراءة وكتابة •

✽ ان أسلوب الاستعلاء غير مقبول كقول الكاتب لمصلحة من تكتب مثل هذه الدراسة عن الشرقاوى • الا بدء ان يكتب الكاتب لمصلحة احد ؟! اذا كان كل راءى يواجه بمثل هذا الازهاب الفكرى فان هذه دعوة مريبة لتكليم الكتاب •

✽ ان الكاتب انتحل لنفسه • دون حق • صفة الحديث نيابة عن المجلة وعمما يجب ولا يجب •

✽ ان كاتب التعميم تسبوك الدراسة الموضوعية لعجزه عن الرد عليها موضوعيا وحرف الموضوع باصطناع قضية جانبية عن اعادة نشر الاعمال الادبية •

✽ ان نشر كتابات كاتب ما فى اكثر من مكان يتم بهدف اسمى من أن يدركه الذين لا يعرفون سوى الاجر والتجارة فى عالم عربى ليس للادب فيه أى مقابل مادى واذا وجد فهو زمرى وغير محز فان ذلك النشر يتم فى سبيل نشر قضية وذيوها فى اكثر من مكان ومن أجل الافتتاح على العالم العربى وتخطى الحدود الاقليمية بين الامة العربية والتقريب بين الثقافات والكتاب العرب فان الكتاب هم اقدر الناس على تحقيق الوحدة عن طريق الافتتاح على العالم العربى بالنشر فى الدوريات وغيرها من المنشورات العربية المختلفة • وهذا لا بد ان يفوت على من يكتب لشهوة النشر او محاولة كسب المال •

بمثابة تجميع لها في مجلة شعارها سجل الثقافة
الرقيقة .

✽ ان نشر الدراسة بجريدة يومية ليبية
لا يتعارض مع نشرها بمجلة ادبية متخصصة
للاختلاف الواضح في نوعية القارئ، فالحقيقة
توجه الى قارئه ليبي عادي وهي صحيفة سياسية
عامة وسريعة . اما المجلة فهي موجهة الى قارئ
عربي متخصص ومثقف . ولست بحاجة الى ذكر
بيانات توزيع المجلة في ليبيا وتوزيع الحقيقة في
مصر .

✽ ان هذه الدراسة بالذات نشرت بالحقيقة
بدون مقابل اذ انها نشرت بدون اتفاق وكانت
بشابة التعارف . اما قيمة المكافاة بالمجلة فلاداعي
لذكرها خجلا من تواضعها ولانها لا تغطي اثمان
الكتب والمراجع .

أحمد محمد عطية

الخطا ترجع الى ملفني - فقد نشرت ابتداء من
١٨ ابريل وليس ٢٥ ابريل ١٩٧٠ .

✽ لقد كتبت هذه الدراسة وسلمت اصولها
للاستاذ أحمد عباس صالح رئيس تحرير مجلة
(الكاتب) . غير ان الظروف الجديدة لتخصص
المجلات الثقافية واستبعاد مواد الانب من
والكتاب، جعل الدراسة من اختصاص المجلة
فاحيلت اليها وقد زارني صديقي الكاتب والمناضل
الليبي الاستاذ رمضان عيد الله وسألني عن آخر
اعمال فقدمت له هذه الدراسة مع دراسة اخرى
وسافر الصديق . وفوجئت بعد ذلك بفترة طويلة
بارساله الدراسة منشورة في جريدة الحقيقة .

✽ ان الدراسة نشرت مسلسلة هي ستة
اعداد اسبوعية من الحقيقة ثم جاء نشرها بالمجلة

وفية سرية

بقية المنشور هي ١١٠

الكلمة المكتوبة فلا يغير شيئا من حروفها او
وضعها . ثم يعلن من في النهاية اكتشافه لنظريته
العالم اوتورناك في « العطب الولادي » . وحين
الانسان الى الجنة المقردة . اي « تلك الفترة التي
قضيها داخل اجسام امهاتنا حيث كنا نجد كل
شيء دون سمي أو معاناة » . هذا الحنين الدائم
الى عالم الطفولة ، الى عالم ما قبل الولادة بمعنى
اصح ، هو حنين الى الموت بمعنى ها .

هي اذن رغبة علنية تماما في الموت والتلاشي .
اما الرغبة السرية الحقيقية فتسكن في عقدة
اوديب التي تعاصر من . فهو يرغب في مضاجعة
امه ، وتتجسد هذه الرغبة كثيرا فيما يفاجلنا به
من اسقاطات الشعور والاشعور على السواء .
ولسكن تبقى نقطة هامة . ينهي من أوراقه
والرواية مما مخاطبا صاحبه بقوله :

« اسمع .. لقد قوت أن أعيش التجربة ..
سألني بنفسى .. فسوق احسدى العمارات ..
انضممورك تبسم .. اعرف انني جبان .. انا
احسد رجل القضاء عندما يمارس حالة انعدام
الوزن .. ولكن حتى هذا يكلم نفسه ساعتها ..
يستعمل اللغة وهي نتاج تاريخ طويل من التطور
الحضاري للانسان .. ماذا أقفل ؟ (١٨٥-١٨٦) »

في هذه الفقرة اعتراف صريح بخطوة او

تجربة الانتحار المقدم عليها من ، واعتراف صريح
ايضا بأنه جبان ، وبأنه لا يدري في النهاية ماذا
يفعل . نحن هذه الاعترافات - سيادة الادلة امام
القانون - تقسم . ان لم تكن نتيجتين ، اننا امام
نكتة اخرى من نكات من وغرائبه . فهو في رأينا
لم يتحصر لانه جبان من ناحية ، ولانه ميت موتا
مدنيا من ناحية اخرى . اما حديث صاحبه عن
موته ومشاهدته له ميتا فهو نكتة اخرى من نكاته
على وجهه او نصفه الآخر المتمثل في من هذا ..
واذا كانت الرغبة في الموت والتلاشي رغبة علنية
كما اشرنا فهذا دليل آخر على أن من لم يموت ،
فضلا عن عدم حاجته الى الموت نفسه .

لقد قيسل عن جيمس جويس انه كاتب
الكتاب ، كناية عن صعوبة روايته - ولا سيما
« غوليس » - وتمزحها على القارئ المثقف ، فبالك
بالقارئ العادي ! .. ولا شك أن عزت الامير
ليس في صعوبة جويس ، وليست روايته هذه
بمتمردة على القارئ المثقف ، وان كانت متمردة على
القارئ العادي . ولا شك ايضا انه قادر على
تطوير امكانياته الفنية وتطوير استخدامه لتيار
الشعور والمونولوج الداخلي . ولا شك اخيرا ان
روايته « رغبة سرية » هي - حتى الآن ورغم كل
ما ذكرناه - انضج رواية مصرية طرقت هذا
التكنيك الوافد علينا حديثا .

مع المجالات العربية



مجلة الآداب - بيروت

النقش على الماء

كتبت نازك الملائكة في عدد هذا الشهر دراسة عن الاديب والمجتمع ، ولاحظت في اليديه ان كلمة الاديب قد أفرغت من معناها الخلقى وانروحي وفصرت على معنى بلاغي ، فأصبح الاديب يعني من يكتب بأسلوب جميل فيه بلاعه التصوير وجمال انصورة والرمز ، وعلى ذلك رأت أن تحدد أولا من هو الاديب ، وميزته بخمس صفات اساسية ، تميز الصفوة من الناس أو الخواص - أولى هذه الصفات : العلم ، وثانيها : انتميل « فلا نفع في عالم يعلم الناس الماديه والقيم ثم لا يعمل هو بها ، ولا يكون مثالا محسنا لها ، قال تعالى « أتأمرون الناس بالبر وتنهون أنفسكم » وثالث هذه الصفات : الاستقلال الفكري عن التيارات التي تجرف المجتمع ، والرابعة : ازدهار الشهرة والمناصب ، فالاديب كالجندى لا يبالي ان يقتل في سبيل الحق ، وإنما يعمل الاديب بالحسنة الثبوى ومن رأى منكم منكرا فليغيره بيده ، فان لم يستطع فليسهه ، فان لم يستطع فليقلبه ، وذلك أضعف الإيمان » وخامس هذه الصفات : أن هؤلاء الخواص يملكون ذهننا مشعرا له ومضات وسبحات ورؤى . هذه شروط لازمة ، لا بد أن تتحقق في كل أديب يطمح أن يكون له دور في بناء المجتمع .

أما المجتمع - المجتمع العربي طبعاً - فترى الكتابة الفاضلة أن فيه مجموعة من الظواهر الفكرية الخطيرة ، وهذه الظواهر أربعة - أول هذه الظواهر : أن المثل والافكار لا ترد إلى المجتمع على شكل قيم يراد فحصها ، وإنما تداهمه مداهمة التيار الجارف ، ولذلك تنزل بنا الافكار الجديدة فننقاد لها دون أن نسأل لماذا ، ونضرب الكتابة مثلاً بظاهرة الغموض في الادب العربي وفي الشعر خاصة ، ولا تجد لذلك سبباً الا الانقياد الأعمى للغرب - والظاهرة الثانية - وهي قطعاً

الظاهرة الاولى - هي الانقياد المطلق لما يأتي به الغرب . وهذه الظاهرة أخطر من كل الظواهر لسببين : الاول « أننا ننصير الى ازدهار كل ما هو عربي » والثاني « أن الغرب الذي نقلده اليوم يسير الى التفسخ والانهار » والظاهرة الثالثة هي : التجزئية التي غلبت على الفكر العربي ، فأصبح الناس يظنون أن العلم غير الدين ، وتنعكس هذه التجزئية في جهل الناس بقيمة اللغة ، ولقد لغت نظري هذه الظاهرة الجميلة التي ميزت الحياة العقلية في الجاهلية وصدر الاسلام ، ظاهرة الابحار المطلق ، فقد كانوا يصوغون قوانينهم الخلقية فيما سموه بالحكمة ، والحكمة تقال في أربع كلمات أو خمس لا تزيد ، ومن أجل هذا قباغ الجاهليون أعظم المعاني في البيت الواحد من الشعر - والظاهرة الرابعة أن المواطن العربي أصبح يعطى للمعتقدات قيمة مطلقة في ذاتها ، وضربت الكتابة مثلاً بلفظتين هما : الحرية والتجديد ، الحرية التي يفهمها الناس في بغداد مثلاً على أنها حرية استعمال مكبرات الصوت وازعاج الناس - والتجديد الذي أطلق من كل قيد ، فأصبح كل جديد أفضل من كل قديم ، وترى الكتابة أن التجديد ينبغي أن يحدث مرة واحدة ، وتضرب أمثلة كثيرة للدلالة على التجديد المخسر ، منها مثلاً أننا أصبحنا ننادي انشخص باسم أبيه لا باسمه ، ومعنا أننا نخاطب الفرد بلفظ « أنتم » والصحيح أن نخاطبه بلفظ « أنت » ، وقد انشقنا في هذا وراء الفرنسيين « ولو كانت طريقتهم منطقية أو كان استعمالهم أصح لغوياً لكان الوجه في تقليدنا لهم ظاهراً ، ولكننا أخرى أن تعطيم طريقتنا ، وندهشهم عن هذه الغموض النحوية » وتخلص الكتابة الفاضلة من هذا كله الى أن المجتمع العربي مجتمع يغلب عليه الجهل والظلام ، وتقسّم الناس في هذا المجتمع الى فريقين : « أكثر من سبعين بالمائة أميون مغموون لا قيمة لهم سوى أنهم قوى عمياء ، والثلاثون بالمائة الباقية جعلها متملمون لامتقون»

وفي نهاية هذه الدراسة تعدد نازك الملائكة دور الأدبي في المجتمع ووظيفته فتقول : « ومهما يكن من أمر فإن قدرة الأديب التوحيدي على الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أكبر من قدرة المثقف والمتعلم لسبب واحد : هو أن الأديب حامل قلم مبدع يستطيع أن يغلف المتسل بالسكر والعير فتتنفخ في القلوب الصماء وتفتحها للضياء الغامر » .

هذه هي دراسة - السيدة نازك الملائكة ، وقد حاولت ما أمكن تلخيصها بكل أمانة وحافظت على التقسيمات والتفريعات التي قدمتها ، فالأديب يحدد بخمسة صفات ، والمجتمع به أربع ظواهر خطيرة ، ومنها ظاهرة أخطر من غيرها لسببين ، وهناك خطأ في مولفنا من المجتمع العربي . وهكذا . . .

ولاشك أن إخلاص الكاتبة الفاضلة هو الذي دفعها إلى هذا : لتفصيل والتفريع والتقسيم وضرب الأمثلة ، حتى تبرز بصورة أكثر وضوحاً علاوة الأديب بالمجتمع ، ثم واجبات الأديب تجاه هذا المجتمع .

وبكن ما الذي يصل إلى القارئ من هذه الدراسة الواضحة ؟ ماذا تريد الكاتبة أن تقول بعد تحديد صفات الأديب وظواهر المجتمع ؟ تريد بالضرورة أن يكون الأديب جزءاً من مجتمعه ملتجئاً بمشاكله معبراً عنه عاكساً لأهلامه وآماله . وإذا كان هذا ما يصل إلينا من الأدباء في كل العصور عن طريق ما يبدعونه من فن ، فهل في قدرة أديب نازك الملائكة أن يفعل هذا ؟ هل يستطيع بصفاته التي حددتها أن يكون معبراً عن أهلام مجتمعه ، بل هل يمكنه أن يصل أولاً إلى هذا المجتمع ويعرفه بعمق عنه بعد ذلك ؟ تشكك في ذلك كثيراً ، لأن نازك الملائكة تحلط أولاً بين الأديب ورجل الدين فتعترعها شخصاً واحداً ، وترى أن لها رسالته واحدة بل وأسلوباً واحداً لإدلاء هذه الرسالة ، فالأديب عندها رجل عالم يعمل بما يعلم والا انطبق عليه قول : الله تعالى « أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم » انه رجل ويأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ، ويصل بقول الرسول الكريم « من رأى منكم منكراً فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أصعب الأيسان » هذه الآيات والأحاديث أوردتها الكاتبة الفاضلة وهي تتحدث عن الأديب ووظيفته في المجتمع « والشئ المحيبي حق أن يكون أجدادنا العرب الذين تميز بهم مع الكاتبة وتستشهد هي بكثير من مآثوراتهم ، قد انتبهوا من قديم إلى أن الأديب غير الواعظ غير الفقيه غير عالم الكلام أو راوي الحديث » الخ .

فالجاحظ ليس هو أحمد بن حنبل وأبو العلاء المعري غير الحسن البصري . بل أكثر من هذا انتبهوا إلى أن الخطيئة وجرياً شاعرين غيرهما إنسانين عاديين ، فالخطيئة الشمر ثمر يثبت القيمة - ولا تقول يدعو إليها أو يعطى كما يريد السكاتبة أن تقول - الخطيئة كان يثبت القيمة بشعره ، ولكنه في حياته كان رجلاً جاحداً عاقاً فحاشاً - وجري العف الجول الذي لم يعشق كان أرق الشعر غزلاً كما هو مشهور . ومع ذلك لم يسقط المجتمع العربي واحداً من هذين ، ولم ينقهما من دنيا الأدب قالاً لكل منهما بلسان خطيب المسجد : يجب أن يكون شعرك صورة لعينائك الشخصية . . بل - ماذا نقول ؟ - كلما كان الغنان مختلفاً مع مواضع مجتمعه كان ذلك كسباً للفن ، وستدركنا الكاتبة الفاضلة بأن الشعر في سوق عكاظ غير الشعر في المسجد ، كما اعترف بذلك كمب بن زهير نفسه . ولا يعني هذا أنه لم يكن هناك فن وعطى في كل عصر ، أو فن يدعو إلى الأخلاق الحميدة والسلوك الطيب ، ولكنه كما لا يختلف في ذلك الثمن يسمى فنا مع التجاوز الشديد ، وسرعان ما يلفظه الفن الحقيقي ولا يعترف به ، ولناخذ الأمثلة هنا أيضاً من الشعر العربي ، فإن من الفن قول الشاعر :

من يسأل الناس يحرموه

وسائل الله لا يخيب

أو قول الشاعر :

يامن يجيب دعا المضطر في الظلم

ياكاشف الضر والجلوي مع السقم

أعدوك ربي حزيباً هائماً قلماً

فأرحم بكاي بحق البيت والرحم

إن هذه الأبيات تجلجل أو تنهج بها الأصوات في المساجد من خلال الخطب الوعظية ، ولكنها مثل كل وعظ ، ومثل كل أمر بالمعروف ونهي عن المنكر ، لا علاقة بينها وبين الفن من قريب أو بعيد ، ولا يمكن بالتالي أن ننظر من الأديب الذي هذه بضاعته خيراً للأدب ، فهمة الوعظ والإرشاد يقوم بها أناس لا نسميهم أدباء أو فنانين ، وهم لا يدعون أنهم يملكون بصيرة الفنان أو حسنة ، وبالتالي فهم لا يملكون قدرته على التأثير في الناس أو تثبيت القيم الإنسانية في المجتمع .

وبقية صفات الأديب التي أوردتها الكاتبة الفاضلة ، تبعه الأديب شيئاً فشيئاً عن المجتمع ومشاكله ، وذلك حتى تؤكد أنه من الخواص أو

الصفوة الممتازة فتقول « إن الأديب كرجل الدين ورجل العلم والمصلح ، هؤلاء جميعاً يؤدون دوراً واحداً يحكم كونهم من الصفوة الممتازة ، وهي تطلب منهم أن يرتفعوا عن المجتمع وأن يتبعوا عن التيارات التي تجرفه تيارات التجديد والمسجرات العلمية وغير ذلك ، وعليهم أن يقفوا بالرصاد ليردوا المجتمع إلى صوابه إذ يعنفونه من الأخطار الواقعة » .

أما الظواهر الخطيرة التي رأت الكتابة أنها تهدد المجتمع العربي ، فتكاد تتلخص كما رأينا في أننا نقاد لما يأتينا به الغرب « من بضائع ووسائل حياة وقيم ومعتقدات » .

والشيء المحزن حقاً أن يظل بعض كتابنا إلى الآن ينظرون إلى الأمور بهذه النظرة الضيقة ، ويعيدون إلى الأذهان ذكرى تلك الدعوات المتعصبة التي كان البعض يروج لها في أوائل هذا القرن ، كالمرحلة المشهورة بين أنصار القبة أو أنصار الطربوش . ومع ذلك فعين أجهدت الكتابة نفسها لتتري أثر هذا الانقياد المطلق للغرب ، لم تجد إلا أمثلة قليلة القيمة جدا في الحقيقة ، كقولها أننا نخطب المرد بلطف «انتم» أو ننادي الرجل باسم أبيه ، فنحن في الوطن العربي لا نفعل هذا ، أو لا نفعله بالشكل الذي يمكن أن يسمى ظاهرة ، وهبنا فعلنا هذا فما الخطوة التي نخطي منها الكتابة على المجتمع ياترى ؟ تقول ولقد طغى حب التجديد حتى على المصلحة الاجتماعية ، فراح الناس يقرعون من الغرب غرغراً ، هادمين كل قيمة عربية في مقابل ذلك ، إلى درجة أنهم قد غيروا حتى أسمائنا ونظامنا في التسمية ، وعانين شيء أفسق بالإنسان من اسمه ، أحياناً ننادي الرجل باسم أبيه اختصاراً نكون قد فقدنا شخصيتنا العربية كاملة ؟ وهل هذا هو التجديد الخطر الذي نخاف على المجتمع من شيوعه ؟ فما القول إذن في التجديد الحقيقي التجديد الأكثر خطورة والذي غير شكل التمسر العربي جملة وعدم البناء التقليدي للقصيدة العربية ، ما القول في هذا التجديد الذي شاركت فيه نازك الملائكة بتصويب كبري ، فكانت إحدى رائدات الشعر العربي الحديث ، وكان التشائمون يقولون يومها - ولا يزالون يفعلون هذا إلى اليوم - أننا فقدنا عربيتنا كاملة ، حين طعننا شكل القصيدة العربية . مع أن نازك الملائكة لم تتميز كشاعرة ولم تقل شعراً إلا بعد أن فتحت نوافذها وقبلت التجديد وأفادت من الآراء الواقعة .

ورفض التجديد أو رفض كل جديد يجعلنا نتجاهل حتى النتائج الحقيقية للظواهر الاجتماعية والأدبية ، إن الكتابة تورد هذا السبب للإيجاز

في اللغة العربية « ذلك أن المجتمع العربي وقتها كان مجتمع أفعال لا أقوال » . ولكنها لا تجد في النهاية ما يصدق عليه هذا الإيجاز إلا الحكمة أو المتسل ، وبغضه على ذلك يمكن القول أن كل المجتمعات في الماضي والحاضر مجتمعات أفعال لا أقوال ، ففي قرانا المصرية وفي قرى العراق ، وفي كل قرى العالم ومعه ينطق الناس الحكمة بهذا الإيجاز ليسبب آخر غير الذي ذكرته الكتابة هو أن الحكمة خيرة مكثفة يراد لها الحفظ والثبوت في الذاكرة ، أما العرب في الجاهلية وفي صدر الإسلام فانهم كانوا إذا أنشأوا أدباً راعوا في ذلك قاعدة مشهورة هي « لكل مقام مقال » ومطولات ذو الرمة وقصائد عمر بن أبي ربيعة مشهورة ، والقرآن الكريم ، اسباباً وتفصيل في بعض الآيات وإيجاز في بعضها الآخر ، وكلاهما لازم ومطلوب ، وهذا ما سماه النقاد العرب « مقتضى الحال » . إذن ليس صحيحاً أن المجتمع القول الذي يقول ولا يفعل يميل إلى صياغة المثل في أسطر كثيرة وفصول مسهية ، يؤكد تلك المثل ويؤكد ما له يؤثر في النفوس فيتبناها ، فكان صانع معاني الأخلاق في عصرنا يتهم نفسه بعدم الصدق فيطيل ويتهم السامع بعدم التنفيذ فيسهب ويعصل ، ليس صحيحاً لأن الأسباب والتفصيل في الفن قد يقصد إليه قصداً كما رأينا . أما عصرنا الذي نعيش فيه فالكلمات بعد معاهها شيئاً فشيئاً وتذبل وتموت ، ونحن يستغنى بعض القديانيين كلمات تيسر لنا كثيرة وزائدة لهم يريدون أن يقولوا هذا ، إنما لسنا في الصحراء نسمع صيحة واحدة واضحة أو عامصة ، وأما نحن - كل العالم - في بابل حيث تحصل اليك ياسيدي وأنت جالسة تكتبين دراستك الهادنة لأصوات الباعة في الشارع ومكبرات الصوت وأخبار الحروب والقتل ، فأين هي الكلمات المحددة التي تعبر عن كل هذا ؟

وما كان لنا أن نتذكر مع الكتابة الفاضلة كل هذه الحقائق البديهية ، ولكن ما العمل ونحن نغمد النقش على الماء ونريد أن نبداً دائماً من الصفر . ونطلب من الناس أشياء هي ضد طبيعة هذا العصر ، وفي الوقت الذي تكافح فيه بكل طاقتنا لنفتح على العالم ونلحق به ونعيش انتصاراته ، يتصور بوضوح أن الفنان يخطف ويسط ويامر بالمعروف وينهى عن المنكر ، أو يتصور أنه يمكن الحرب من جديد بهذا السلاح الذي علاه الصدا ميخيف نفسه وبخيف الناس حين يقول : حذار من التجديد ، إنه نتاج الفسرب الشرير الذي يتفسخ وينهار .. ومن يقول هذا ؟؟ تقول الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة التي تحمل لها ولزملاتها من

رواد الشعر العربي الحديث اعزازا كبيرا لجرأتهم
وشجاعتهم وحبهم للجديد .

الهلال - القاهرة

الجيل القصصى الجديد يتكلم دائما

يتابع الهلال في هذا الشهر مايداه في الشهر
الماضى تحت عنوان الجيل القصصى الجديد يتكلم،
والكلام في هذا الشهر لثلاثة من أنضج كتاب
جيل الوسط وأكثرهم دأبا ومثابرة وهم: سليمان
فياض وادوار الخراط وأبو المعاطي أبو النجا .

يقول سليمان فياض « الادب الجديد يعنى
رؤية جديدة للواقع ، وتجارب جديدة ، هذا من
ناحية المضمون ، أما من ناحية الشكل فمن المسلم
به نقديا وعمليا في مجال الممارسة أن كل تجربة
جديدة تفرض شكلها الفني » . إلى آخر هذا
الكلام العام الذى أصبح معادا بطريقة أفقدته كل
معنى ، والذى يجسد المجمع لفئة عجيبسة في
تكراره حتى أولئك الذين يتشبثون بشكل
واحد ومضمون واحد لا يتغير ولا يتوون تغييره
في يسوم من الأيام مهما كانت الظروف . فإذا
تركنا هذا الكلام العام وانتقلنا إلى حديثه عن
زملائه كتاب القصة ، وجدناه يستثنى من بينهم
فقط أبناء حيله هو ليقول عنهم « والملاحظ أن
المجموعة الأولى من أدباء هذا الجيل (الثلاثي
ليوسف أدريس كانوا وما زالوا أكثر قربا من
الواقع وأكثر صلفا في رؤيتهم له ، وأكثر تميرا
عن روح التجديد في الشكل وإلى المضمون معاً .
أما الباقون جميعا فتشتملهم ظاهرة عامة « أدت إلى
حدوث ردة في رؤية الواقع والبعد عنه « أدت إلى
الانطواء الفني في النفس ورؤية العالم من الداخل
وليس في كثافة الواقع الخارجية ، وبالضرورة إلى
ظهور روح الانطباعية والرومانسية والرمزية
المفتعلة من جديد ، وإلى ظهور طابع الحزن المرير
والرثاء والهجاء والتذنب » وهكذا يهرب الجيل
الجديد من الواقع إلى داخل النفس وهذه ظواهر
لا يمكن أن تنكسب إلى الأبد قارنا للقصة أو تضيغ
لها رصيذا جديدا متناعيا » .

أما ادوار الخراط الذى يتحدث بعد سليمان
فياض فله رأى آخر . . ولا عجب في ذلك ، لأنه
واحد من هؤلاء الذين « يتأملون الداخل » وإن كان
تأمله هذا لم يقم به عن مواصلة الكتابة أبدا . .
كما أنه يكسب لصفه قراء كثيرين ، وقد أحدثت
مجموعته « حيطان عالية أثرا كبيرا وقت نشرها
لأنها كانت توغل في أعماق النفس البشرية التى
لم تكتشف أسرارها إلى الآن . يرى ادوار الخراط
« أن قضية التجديد في أدبنا مسألة جادة وجديّة ،

ويرى « أن حب الأمان والركون إلى المألوف والدعة
إلى ما عرفناه وغيرناه وروضنا شراسة الجديد
فيه » هو الذى يشل قدرتنا على التجريب
وممارسة الحرية الجديدة ، ولكن حب الأمان هذا
وفيه حياة لأنفسنا وليراث الإنسان فينا ، وهو
يختلف مسح سليمان فياض مرة أخرى اختلافا
حادا ، فإذا كان سليمان يرى أن أدب الجيل
الجديد حرب على أيدي كتابه من مواجهة الواقع ،
فإن ادوار يرى أن أدباء هذا الجيل « ليسوا مقلدين
صغابن أدباء جيلة غير متقنين ، ومدعين . .
انهم فنانون حقيقيون يكشفون ويخفون فنانا
مصريا حقيقيا ، في سياق حساسية لابد أن تكون
جديدة لأنها صادقة وشجاعة ، وفي سياق تعبيري
أكثر التصاقا بهذا الإنسان القديم المتجدد أبدا ،
الحالة المتغير أبدا » .

أما أبو المعاطي أبو النجا فيرى أن هناك
« جيلا جديدا ، وهذا الجيل يعيش تجربة مختلفة
عن تجربة الجيل السابق ، وربما يحكم التطور
الكبير في وسائل الاتصال وبحكم الأحداث الحظيرة
التي تمر بامتنا يجي هذا الاختلاف حادا . . »
وهو يعتقد أن من الأفضل للشباب أن يكتبوا
أدبا لا أن يهاجروا غيرهم دون أن يتأصلوا جيدا
لتوضيح الجديد الذى يريدونه ثم يلاحظ أبو
المعاطي أبو النجا أن تجديد الشباب يتحرك في
أطاريح . . تتجلى في إطار الواقعية ، وتجديد
خارج جنة الأيقان ، ولكلا التيارين أصوله فيما
كتبتة الأجيال السابقة » .

وهذا الرأي كذلك يختلف مع رأى سليمان
فياض الذى اكتشف كما سبق أن رأينا « أن
الظاهرة العامة هي حدوث ردة في رؤية الواقع
والبعد عنه أدت إلى الانطواء الفني في النفس » .
وهكذا يرفض سليمان فياض رفضا قاطعا
ماراه اليوم من محاولة بحث القصة المصرية . بل
هو يزدد ذلك كله ويرى أن ما ينتشره الشباب
ندب وهجاء ، في الوقت الذى يتحسس فيه ادوار
الخراط للجديد ويقلبه كله . أما أبو المعاطي أبو
النجا فيرجع الظاهرة إلى أسبابها الحقيقية ، ويرى
أن خيط الفن لا يمكن أن ينقطع وأنه متصل
ومستمر أبدا بين الأجيال .

وربما تصور الإنسان أن الشباب وحدهم هم
الذين يشيرون الفبار في وجوه بعضهم البعض . .
ويسرفون في الحديث إلى العمل كما يقول
أبو المعاطي أبو النجا ، ويختلفون اختلافا جذريا
حول المبادئ العامة . ولكنك بعد أن تقرأ كلام
هؤلاء الأدباء الفاضحين تندم من حدة اختلافهم
وربما تلتصم للشباب علرا .

عبد الله خورت

من المجلات العالمية

قضية الأدب المقارن

معين من الانواع الادبية مثل الرواية أو المسرحية أو القصيدة ، الخ بغض النظر عن انتمائه إلى أدب اقليمي معين ، وعلى أسس من منهج الادب المقارن ومن أمثلة هذه المجلات مجلة **الأجناس الأدبية** Genre الصادرة عن جامعة نورث كارولينا ومجلات **الدراما العالية والدراما المقارنة** الصادرة عن جامعة سياتل ، ومجلات **الشعر والرواية** وغيرها .

والى جانب مئات الأبحاث المنشورة في المجلات العلمية عن مناهج الادب المقارن ، هناك على الأقل عشرة كتب رئيسية في الموضوع من أهمها كتاب **الفرضي** **سويار الادب المقارن** ، وكتاب **هورست قرتر** **وستانفورد** بنفس العنوان وكتاب **رينيه ويليك** **نظرية الادب ومقالاته** العديدة وأهمها مقالة بعنوان **أزمة الادب المقارن** الذي ألقاه في أحد المحافل العلمية ونشره في كتابه **مفاهيم النقد** ، وكتاب **أولريغ فايشتاين** بالالمانية الذي صدر هذا العام باسم **الادب المقارن** .

ومن هذه الوفرة في الأبحاث العلمية حول النظرية الأساسية لدراسة الادب المقارن نتضح لنا حقيقة عامة وهي أن دراسة الادب المقارن أصبحت تحتل مكاناً بارزاً للغاية على المستوى العالمي . وأن هذا الاهتمام الواسع بها مصدره إدراك الباحثين لقصور أقسام الادب التقليدية (الانجليزية أو الفرنسية أو الالمانية أو الروسية الخ) عن إدراك الحقيقة الادبية الشاملة التي تتعدى حدود القومية أو المحلية .

وقبل أن أعرض لبعض المقالات الصادرة هذا الشهر في بعض المجلات العالمية عن الموضوع أحب أولاً أن أورد تعريفين من أشهر التعريفات التي قيلت عما هو الادب المقارن حتى نلم الماهة سريعة (وأن تكن محدودة للغاية) بطبيعة هذه

في هذا العرض الذي نقلته هذا الشهر بفضل الكاتب أن يعرض لقضية من أهم القضايا التي تواجه الدراسات الادبية الآن وهي قضية الادب المقارن : مناهجه العلمية وأهدافه . ولذلك فالاتجاهات التي ستعرض لها هنا هي أبحاث تدور حول هذا الموضوع الهام . وربما ما يضيف إلى أهمية الموضوع أن كلية الادب بجامعة القاهرة بصدد إنشاء قسم للدراسات العليا في هذا الميدان الجديد نوعاً من ميادين الدراسة الادبية . ورغم جهود المرحوم الأستاذ الدكتور غنيمي حلال في هذا الميدان فإننا ما زلنا بحاجة أساسية إلى أن نتعرف على الخطوط الأساسية للبحث في الادب المقارن . بل أكاد أذهب إلى القول بإننا ما زلنا بحاجة لمناقشة طويلة قائمة على دراسة آراء من سبقونا خاصة في فرنسا وأمريكا حول ماذا نعني بهذا الاصطلاح أساساً . ويضيق المجال هنا بطبيعة الحال عن عرض عدد ولو قليل من الدراسات التي ظهرت في السنوات العشر الماضية حتى لو اقتصرنا على المجلات الأوروبية والأمريكية، عن طبيعة هذه الدراسة ومقارنها دراسات نشرت في المجلات العلمية . ولكن يكفي أن نقول أن الادب المقارن قد أصبح الآن وعلماء له وسائله ومناهجه المحدودة . بل وله مجلات متخصصة تبحث في هذه المناهج وتضيف إليها إلى جانب قيامها «بمقارنة الأدب» على حد تعبير الناقد الكبير الأستاذ هاري ليفن في جامعة هارفارد الأمريكية . ومن هذه المجلات على سبيل المثال لا الحصر مجلة **الادب المقارن** التي تصدرها جامعة أوريغون بالولايات المتحدة ومجلة **الكتاب السنوي للادب المقارن والادب العام** التي تصدرها جامعة إنديانا بالولايات المتحدة أيضاً وكذلك مجلة **الادب المقارن** الصادرة عن جامعة السوربون ، الخ . كما ظهرت أخيراً مجلات تخصصت كل منها في بحث نوع

كتابها الخ ، ومنها أيضا ضرورة عبور الباحث عن وثائق أدبية تثبت هذا التأثير مثل الخطابات المتبادلة بين الأدباء والصدقات المقودة بينهم ، الخ . ولذلك فإن المدرسة الفرنسية (ومن زعمائها فان تيجم وجويار وبول آزار وكاربه وغيرهم) يصرون على تتبع الباحث للحقائق دون أن يلجأ الى ايجاد التشابهات وعقد المقارنات بين الأعمال الأدبية بغض النظر عن الصلات الواقعية والحقيقية بين الكتاب أو بين كاتب ما وحضارة أجنبية عنه . وقد اتسعت النظرة بعد ذلك الى الأدب المقارن وأصبح من الممكن - خاصة عند أصحاب المدرسة الأمريكية - عقد المقارنة بين عمل أدبي وعمل أدبي آخر دون أن يكون بين صاحبي العملين أية صلة من أي نوع . بل واتسعت النظرة عند ريماك لتشمل مكانية دراسة العمل الأدبي في ضوء نشاط حضاري أو ثقافي آخر مثل الفلسفة أو السياسة أو الدين أو العلم ، الخ . والبحث يطول في الخلافات الجذرية بين المدرستين الرئيسيتين في هذا الميدان (الفرنسية والأمريكية) ، ولذلك فلننقش عند هذه النقطة لنعرض بعض المقالات الهامة في الموضوع .

والتي صدرت حديثا جدا .

أما أول هذه المقالات أو الأبحاث فهو المنشور في عدد ١٩٧٠ من مجلة **الكتاب السنوي للأدب المقارن والأدب العلم** الصادرة عن جامعة الديانا . وإذا علمنا أن كتاب هذا المجال - وهو الاستاذ هاري ليفين من أعظم أساتذة النقد الأدبي في عصرنا ورئيس قسم الأدب المقارن في جامعة هارفارد - يحاول طرح أسئلة جذرية في طبيعة الأدب المقارن بعد كل هذه السنين التي قضاهما المهتمون بهذا الميدان في التجريب والتعريف والدراسة ، لأدركنا خصوصية الموضوع وضرورة استمرار المناقشة حوله . وربما كان هذا البحث (الذي اقترح ترجمته بالكامل فيما بعد) بداية طيبة نسترشد بهما في المناقشة التي لا شك ستتم بين دارسينا حول أهمية إنشاء دراسة منظمة للأدب المقارن في مصر .

يبدأ الاستاذ هاري ليفين مقالته المعنون «مقارنة الأدب» Comparing the Literature صغيرة من واقع تجربته ظاهرها التفكه على دراسي الأدب المقارن وباطنها محاولة جدية لطرح السؤال الأساسي : ما هو الأدب المقارن ، وتتلخص الحكاية في أن زميلا له كان له حظ مقابلة الشاعر

الدراسة . يقول رينيه ويليك عمدة الدارسين في الموضوع (والرئيس الحالي لقسم الأدب المقارن بجامعة ييل الأمريكية) في كتابه **نظرية الأدب** أن الأدب المقارن هو «دراسة العلاقة بين أدبين أو أكثر» هذا هو التعريف المبدئي لهذه الدراسة . وواضح أنه من الاتساع بحيث لا يضع أيدينا على تحديد كاف لطبيعة هذه العلاقة . ولا يجب على أسئلة هامة مثل كيف يمكن لأدب قومية ما أن يكون له «علاقة» بأدب قومية أخرى وكيف تكون طبيعة هذه العلاقة إذا وجدت ، وماذا ندرس فيها ، الخ . لكن التعريف يدلنا على الأقل على حقيقة هامة وهي أن الأدب المقارن كحقل للدراسة الأدبية يتعامل مع أكثر من أدب قومي أو محلي وبالتالي يتعدى نطاق الدراسة التي تحددها أقسام الأدب التقليدية في الجامعات . وواضح أيضا من تعريف ويليك أن يقصر الدراسة على مقارنة الأدب بالأدب وليس بأي فسر آخر من فروع الثقافة . أما الاستاذ هنري هـ . ريماك الاستاذ بجامعة آنديانا وأحد المنظرين الكبار لمناهج البحث في هذه الدراسة فيورد التعريف التالي في مقاله الطويل «الأدب المقارن : تعريفه ووظيفته» (المنشور في كتاب الاستاذين فرنز وستولنكت ؟ .

يقول : إن الأدب المقارن هو «دراسة الأدب وراء حدود بلد واحد معين» . ويضيف اليليز عن الحدود القومية ، وكذلك دراسة العلاقات بين الأدب من ناحية ، ومجالات المعرفة الأخرى مثل الفنون ، والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية ، والعلم التجريبي والدين ، الخ من ناحية أخرى ، فتعريف ريماك يوسع في مجال دراسة الأدب المقارن لكي يشمل العلاقة بين الأدب وسائر نواحي النشاط الحضاري الإنساني ولا يقصر على دراسة العلاقة بين الآداب القومية المختلفة فقط .

والحقيقة أن تعريف ريماك هو الخطوة الأخيرة - حتى الآن - في سلسلة من الخطوات التي اجتازها البحث في هذا الموضوع حتى يحدد طبيعة دراسة الأدب المقارن . فقد نشأ الأدب المقارن أولا في العشرينات وأوائل الثلاثينات في هذا القرن «كعلم» فرنسي صرف تيمته **السوربون** . وأرست المدرسة الفرنسية (التي تعتبر الآن أشد مدارس البحث في الأدب المقارن تقليدية وتزمت) قواعد محددة للغاية للبحث فيه من أمسها (١) أن الباحث لابد أن يتبع «الحقائق» الصلصلة المتاحة له لكي يستطيع أن يقوم بأي مقارنة ذات معنى وتتلخص هذه الحقائق في تتبع التأثيرات الفعلية لكتابت معين مثل قرأته لأعمال كاتب آخر من لغة مختلفة ، أو أسفاره الى بلاد معينة وتأثره بتاريخها أو حضارتها أو عدد من

اذن فالادب المقارن عند ليفين يؤدي وظيفتين رئيسيتين في آن واحد - أولا : يمدنا بالأداة النقدية الرئيسية التي بنونها يقصر حكم الناقد على العمل الادبي وهي المقارنة أو رؤية الكائن الادبي العضوي على خلفية من الكائنات الادبية الاخرى ليظهر مواطن القيمة فيه .

وثانيا : يمدنا بنظرة شاملة الى تطور نوع ادبي معين يصبح بنونها الحكم على عمل ادبي جديد من نفس النوع عملية تنسم بالقصور وضيق النظرة . وواضح ان ليفين يحاول هنا ان يعطي للادب المقارن الاسلحة التي حاولت .س. اليسوت ان يسلح بها الناقد في مقاله الشهير «وظيفة النقد» وهي التحليل والمقارنة الى جانب ما نادى به اليسوت ايضا من ضرورة الوعي العميق بالتقاليد الادبية أو ما سماه بالاحساس بالحقيقة . ففي رأى ليفين ان الادب المقارن - والكلام هنا عن الناقد وليس الفنان كما كان يعنى اليسوت في الحقيقة - يزود الناقد بهذا الاحساس بالتقاليد الادبية التي ينتمي اليها العمل الادبي وبالتالي يعطي لحكمه بعدا اعنى وقيمة اكبر . . . كذلك فان المقولة - بوصفها أداة رئيسية من أدوات النقد - هي السبب في وجود الادب المقارن .

واذا كان هاري ليفين يحاول في مقاله تمييز وجود الادب المقارن كنشاط نقدي صرف في مقابل الدراسة التاريخية للادب التي تقوم بها اقسام الادب القومية فان خلافا آخر للاستاذ انتوني تورلبي (الاستاذ في جامعة ساسميكس الانجليزية) يحسارون ان يلقي الضوء على الوظائف الاساسية للادب المقارن . والمقال منشور في عدد ٢٥ يوليو من الملحق الادبي لجريدة التايمز اللندنية .

يبدأ الاستاذ تورلبي مقالته بتحديد الفرق الجسدي بين دراسة الادب المقارن وبين دراسة الادب الانجليزي أو الفرنسي أو غيرها في الاقسام المتخصصة في الجامعات . فالادب المقارن يادى ذى بدء لا يعترف بمحلية الادب وبالتالي لا يدرسه كتطور تاريخي على مدى حقبة معينة من الزمن في مساحة مكانية معينة هي عبارة عن بلد ما أو حتى حضارة ما (كحضارة اليونان مثلا) . فهو يختلف اذن عن الدراسة «التقليدية» للادب في اقسام اللغات في انه لا يفترض وجود جسم ادبي قومي معين متكامل بطبيعته . فهذا الرأى ليس الا «تقليدا» من تقاليد الدراسة الاكاديمية فرضته ضرورة التقسيم العلمي لمادة الدراسة . . . وتكفل الفرصة لدارس الادب ان يكون اكثر تخصصا في اختياره للمادة التي يدرسها .

الانجليزي الموهوب الذي توفي في ريعان الشباب **ديلان توماس** (وهو مبعود دارسى الشعر الحديث في اقسام اللغة الانجليزية الآن) . . . وعندما سأل توماس هذا الاستاذ عن مهنته اجابة بأنه يعمل استاذاً للادب المقارن ، وهنا سأل ديلان توماس في براسه :

- وبماذا تقارنون الادب ؟

ولا بد ان هذا الاستاذ قد استعط في راسه عندما بلغته توماس بهذا السؤال . . . ولكنه لفت نظر استاذنا الكبير ليفين الى ضرورة التوقف لحظة لنبحث مما عن اجابة واضحة للسؤال . . . فبماذا حقا نقارن الادب ؟ فإذا كنا من المؤمنين بان كل عمل فنى عالم قائم بذاته يستقل استقلالاً تاماً عن كل ما عداه ، فإن هذا الايمان يجعل محاولة مقارنته بأي شيء آخر خارج عنه حتى ولو كان هذا الشيء عملاً أدبياً آخر ، عملية مستحيلة تماماً .

ولكن الادب المقارن مع ذلك لا يتساقى مع تفرد العمل الادبي واستقلاله كما يقول ليفين الذي يحاول هنا ان يوفق بين نظرة أصحاب مدرسة النقد الحديث الى طبيعة العمل الادبي وبين متطلبات منهج الادب المقارن . فإذا اعتبرنا وكما يقول ليفين - أن العمل الادبي وحدة عضوية كاملة مستقلة فان مصالح هذه الوحدة العضوية لا يمكن ان تتضخ الا بمقارنتها بأنواع أخرى في الوحدات العضوية ، تماماً مثلاً بفعل عالم التشريح الذي لا تكتفى معرفته بالخلایا والنسجة والتركيب العضوي لكائن حي ما لم يكن على معرفة بالتركيب العضوي لكائنات أخرى عضوية حية . وبما ان المقارنة هي احدى دعائم رئيسيتين من دعائم النقد الادبي (التحليل هو الدعامة الاخرى) عند أصحاب النقد الحديث ، فان منهج الادب المقارن يحتل مكانا مركزيا في عملية النقد ذاتها .

وبالإضافة الى ذلك فان أحد الفروع الرئيسية لدراسة الادب المقارن هو تتبع نشأة الانواع الادبية وتطورها (بغض النظر عن انتمائها الى الآداب الاقليمية كما تقدم القول) ، ويلون هذه المعرفة لا تصبح لأحكامنا النقدية أية قيمة . . . وهذه الخلفية لا يتيحها لنا سوى الادب المقارن الذى لا يرتبط بالتطور التاريخي لادب لمة ما يختلف أجناسه وأنواعه . . . هذا التطور الذى يقع في دائرة اختصاص اقسام الادب القومية .

هنا يمكن أن تقوم على أساس من إيجاد التشابهات أو تحديد الاختلافات بين ثقافتين أو أكثر وبالتالي يمكن انعكاسها في أدب هذه الثقافات ، ومن ثم يمكن للأدب المقارن أن يلقى ضوءاً متبادلاً على الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى ظروف متشابهة أو مختلفة بوصفها نتاج لهذه الظروف . وبهذه الوسيلة نستطيع أن نعمق معرفتنا بالأدب .

ومن العوامل التي أثرت على اتساع نطاق دراسة الأدب المقارن أيضاً تدخل الصفة المحلية الصرفة في الآداب الأوروبية خصوصاً . . وهجرة الكثير من أبناء القوميات المحلية الأوروبية إلى أمريكا أو غيرها من بلاد الغرب مما أدى إلى امتزاج الثقافات أو انصهارها معاً . . وهذا يفسر لنا ظهور مناهج جديدة في أقسام الأدب بالجامعات الغربية تحت أسماء مثل «الأدب العام» و «الأدب العالمي» أو حتى «الأدب» فقط ، وذلك بجانب مواد «الأدب المقارن» .

وتظهر أهمية الأدب المقارن في رأى الاستاذ ثورلى في إدراك الدارسين أخيراً حقيقة هامة وهي أن الأدب لا يخاطب فينا الحس الجمال فقط ، وإنما يعكس لنا أيضاً الظروف الاجتماعية التي أدت إلى ظهوره وكذلك القيم الأخلاقية والعاطفية . وهو لا يعكسها لنا بشكل مجرد ولكن في صور محدودة وجسيمة هي التجربة . وهذا يجعل الأدب المقارن الوسيلة المثلى لدراسة التفاعلات بين الأدب وبين سائر أوجه النشاط الإنساني . ولعل هذا الرأى يعود بنا إلى الرأى المتقدم الذى نادى به الاستاذ ريماك - والذى تقدم ذكره - وجعل وظيفة الأدب المقارن تتعدى حدود «مقارنة الأدب» بعضه ببعض ومحاولة رؤيته كتمثيل عن تفاعلات ثقافية وحضارية .

هذه بعض الجوانب الهامة للمناقشة الدائرة حول الأدب المقارن بطبيعته ومناهجه . . . وهي تمطينا صورة سريعة جداً (تكاد تكون قاصرة) لخصوبة الميدان الذى أصبح الآن من أهم ميادين الدراسة الأكاديمية والنقدية بعد أن كادت أقسام الأدب المتخصصة في الجامعات تستنفد أغراضها . وربما ساهم هذا العرض في بدء مناقشة على نطاق واسع في الميدان الأكاديمي والنقدي عندنا قبل أن نشعر في إنشاء قسم للأدب المقارن . .

د . سمير سرحان

ومع ذلك فقد ظلت مناهج الأدب المقارن كما يقول ثورلى لفترة طويلة - وربما حتى الآن - عاجزة عن الأسلم بشمولية الأدب . . (بعكس دراسة الموسيقى مثلاً التي تختلط بطبيعة موضوع بحثها الحدود الإقليمية لتدرس الظاهرة الفنية نفسها في شموليتها) . . وهذا القصور في المنهج ناتج أساساً عن الدعائم التي أرسستها المدرسة الفرنسية التقليدية في دراسة الأدب المقارن ، والتي كانت تحد هذه الدراسة بحدود ما يسمى «بالتأثيرات العالمية» أى قصر دراسة الأدب المقارن على استقبال أعمال أديب ما في بلد غير بلده أو شهرته في هذا البلد الأجنبي عنه وتأثيره في إديباته ، وكذلك تأثر كاتب ما بحضارة أو ثقافة بلد أجنبي وانعكاس هذا التأثير في أعماله . وبهذا الشكل أصبحت دراسة الأدب المقارن مجرد فرع من فروع دراسة الأدب القومي أو حاشية على هامش هذه الدراسة . ومن الناحية الأخرى فإن هذا المنهج لا يستطيع أن يعدنا بأكثر من فهم أعيق لشخصية الأديب صاحب العمل والكيفية التي يعمل بها عقله دون أن تكون له قيمة كبيرة في تعميق فهمنا للعمل الفني ذاته . . ويقوم هذا المنهج التقليدي على بعض الافتراضات الأساسية في الدراسات التاريخية للأدب وهي أن استقبال أعمال أي أديب أو ما يسمى بشهرته في بلد أجنبي يكون في حد ذاته جسماً متكاملاً في المعرفة الأدبية ، وأن دراسة الأدب ، بهذا المعنى ، لا بد أن تقوم على تقصي الحقائق حتى لا نشرك للناقد أو الدارس الفرصة لكي يخيل من انطباعاته الشخصية على العمل الأدبي ما ليس موجوداً فيه .

ولكن الدارسين المحدثين وجدوا أن هذا المنهج يضيق إلى حد كبيراً من مجال عمل الأدب المقارن بل ويسبغ عليه صفة السطحية ولا يجعل له قيمة تذكر في الدراسة النقدية الحقيقية .

وقد ساهمت كثير من العوامل في توسيع نطاق النظرة إلى الأدب المقارن ووظيفته ، منها مثلاً الأيديولوجية الماركسية (بمعناها الواسع وليس بوصفها نظاماً سياسياً) ودارسو آداب المقارن من أبناء الكتلة الشرقية (عقد ثلاثة مؤتمرات عالمية للأدب المقارن منذ عام ١٩٦٠ في بلاد الكتلة الشرقية) . الذين روجوا لفكرة أن القيم الثقافية هي نتاج للظروف الاجتماعية والاقتصادية وبالتالي فإن الأدب المقارن لا يجب أن يهتم باحتكاك فرد ما (الأديب) بثقافة أجنبية أو أثره فيها وإنما بمجموعة التفاعلات التي يمكن أن تحدث بين أديبين أو ثقافتين وانعكاس ذلك في الأدب . والمقارنة

لوحة الغلاف :

استقبل المركز الثقافي المصري في باريس معرضاً لامثال المصور
محمد حسنين ، وهو فنان تخرج في وظائف التدريس لم 'تاح له عمله
الرحلة الى اليمن فسجل كثيراً من ملاحظاته وأحداثها وشخصياتها في لوحات
دلت على تفكته في فن الرسم كما أنه طاف ببلاد الشرق العربي فحفظت
رسوماته بذاكرة الصحراء وسمات البيئة العربية .

وعندما استقر به المقام في مصر أخذ يوسع من تجاربه التشكيلية
والتحجم عديداً من التجارب في اللون والتصميم مدفوعاً بطموح الى ابتداع
لوحات تعكس روح البيئة وتستوحى التراث وتتابع تجارب التشكيل
الحديث مع تشوف الى اللوحات الصخرية .

ولقد عكف محمد حسنين على البيئة القاهرية القديمة وما تحمله أرضها
من موروثة وتواثر على استطلاع أسرار حي من أحيائها العتيقة هو حي
الجمايلية فأخرج أعمالاً تنبئ بروح خاص من عطر هذا الحي العريق
حتى أن جاك بيرك الذي قدم لمعرضه اعتبره مصوراً حي الجمايلية وأشار
إلى أن فنه يقودنا إلى قلب مظلمة أصبحت مألوفة وبعد مجهول يعود
إلى الزمن الجديد .

ولوحة الغلاف على الشاطئ هي من أعمال الفنان بعد عودته من
اليمن وأقامته في القاهرة وهي تحتوى قريبا ظاهراً في تصوير الوجوه
والاشكال وفي التصميم العام وفي الجو المرزى الذي وفق الفنان إذ
أشاعه في تنأيا اللوحة .

على الشاطئ

للمصور محمد حسنين

الغلاف الخلفي :

كان للفنان المصري القديم الزبائن الوليق بالديانة وبعقيدة البعث
ومن هذه العقيدة تشكلت أعمال هذا الفنان وقوامه ومنها تماثيل الأوشيتي
التي حرص المصري على أن يزود بها حجرة الدفن لحيط باليت لتقوم
عنه في الآخرة بمختلف الأعمال .

وأروع هذه التماثيل تلك المصنوعة التي عثر عليها بمقبرة الملك
الشاطب توت عنخ آمون .. عديد من هذه التماثيل يحمل وجه الملك
بنسابة شبابيه ورقة ملامحه ولها من التماثيل الخشبية وهي قليلة
في الدولة الحديثة غير أن تماثيل عصر توت عنخ آمون صاقلوا هذه التماثيل
برقة ورهافة وأصلوا على وجوهها حياة .. أنها مثل الأقنعة الأفريقية
لا تصنع لوجه الفن أو للترف وإنما تعد لإدلاء وقيلة في الموت أو في الحياة
ولكنها تختلف عنها في صفاتها وسمات التبل التي تلوح عليها والتعبير
الهادي الذي يشع من عيونها .

هي جميعاً في صمت الانصات تستمع الى نداء كتاب الموتى
« يا أوشيتي فلتسمعي إذا دعيت أو كلفت بإداء عمل من الأعمال ..
فلتعلم ما دامت أدواتك معك من من وأجيك أن تطيعني لأناك بدليل عني ..
وعليك أن تجيب ها أنا ذا استجب لأوامرك » .

ولكن هل تستطيع تماثيل الأوشيتي أن تجيب أم أن جوابها هو
هذا السحر النافذ منها يهزنا عبر العصور .

من تماثيل الأوشيتي

مجموعة توت عنخ آمون

بالتحف المصري

تصوير : عبد الفتاح عيد

برالدين أبوخازي

الفقيد

على هذا النحو كان يحب ويتمنى ولا ريب أن يمضي كما عاش طول حياته ، بلا جلجلة ، في ستر ، بعيدا عن الأضواء ، غير متطلب جزاء ، حتى ولا تشييع جنازته ، فمن الجزاء ما هو أشبه عنده بالن ، من فرط طلبه للانسحاب من بعيد بعيد اسعفه القدر فأخطأ عنوان النعي المنشور كتابة اسمه « سماء حسينا وهو حسن » انتهت الآن انه حقا اسم على مسمى ، مر في حياته وفي موته كالتسليم الخفيف ، عطر ولا ثقل ، ترك القاهرة التي عاش بها طول عمره ليموت في الاسكندرية ، يوم ١٦ سبتمبر ولم يعلم اصداؤه بخبر وفاته ، الا بعد أن مرت عليها أيام عديدة ، لم يقرأوا في طول صحافتنا الأدبية وعرضها رثاء واحدا من عارف بمكانته أو فضله ، انشئ والتق أن النقد وإن حاد عنه أثناء حياته سيستيقظ بعد وفاته ويدرك ويعلم ، وربما يطنطن ، بجسامة الحسارة التي أصيب بها الأدب والفن عندنا بفقدته .

هذا هو الصديق العزيز حسن محمود ، انه من أبناء ثورة سنة ١٩١٩ ، أعيد هنا ما قلته مرارا عنها ، انها فجرت مطلب الكشف عن وجه مصر ، عن وجه الشعب ، مطلب البحث عن فن يختص به هذا الشعب ويعبر عنه والدافع لهذا المطلب مزدوج ، اولهما من شقين : نزعة الى الاستقلال بعد الانقواء تحت ثواء الخلافة التركية ، مصر لا القطر المصري ، والى التحرر بطرد الانجليز من بلادنا ، اما الدافع الآخر فهو التلطف على اللحاق بركب الحضارة ، اليقظة بعد سبات ، الحركة بعد جمود ، نفث التراب الباطل عن أثارنا المبعثرة ليمر جلالاتنا من جديد كما كان أيام عزه ، المطلب هو الجمع بين الأصالة والتجديد ، والعجيب أن هذه المساعدة الصعبة لم تكن تبلى صعبة بأبناء مصر ثورة سنة ١٩١٩ ، من الأدباء والفنانين ، أنهم ادركوها بوجودهم ، تلقائيا ، لم يفروها في مناقشات جدلية لا طائل تحتها ، وعن العجيب أن أبناء الجيل الخاضر يعملون هذه المعاداة على آثامهم عينا تقبلا لا يستطيعون طرحه على الأرض ، لأن جل اهتمامهم منصرف الى جدل نظري عقيم . الفرق هو ما بين الاحساس بالغلب والادراك بالفعل وحده ، هذا هو تفسير تشابه ظاهرة سيد درويش في الموسيقى ، ومختار في النحت ، ويعزم في الأدب الشعبي ، والمدرسة الحديثة في باب القصة .

وكان من حسن حفظ حسن محمود ان موهبته الأصلية وجدت البيئة الصالحة لنشأتها ونموها ، فعادله هو المرحوم عبد الحميد حمدي صاحب مجلة (السفور) وانت تعلم مدتها في تاريخ الأدب عندنا - كانت تنتشر معه حسين ومحمد حسين هيكل والشيخ مصطفى وعلى عبد الرازق ومنصور فهمي كما فتحت صدرها لتفرع عر قليل من التسحاب ، على اسعد الآن أن يحضر اسماءهم ويتتبع مسار نجسهم ، ودس (السفور) بدلالة اسمها داعية الى تدليل المعادلة الصعبة : الجمع بين الأصالة والتجديد ، لا عجب ان اتجه حسن محمود منذ اوائل شبابه الى الاتصال الشديد بالخصارة الحديثة وأدبها وفنونها ، لم يكنف بالانجليزية والفرنسية ، بل تعلم الايطالية ايضا حتى اتقنها وترجم عنها ، وأكثر من السفر لأوروبا ، وكان من الطبيعي ان ينضم الى اسرة المدرسة الحديثة وأن يتغل من القصة أداته للتعبير ، لم يكنف بذلك بل درس الموسيقى الغربية بعد وثابرة ، ومرت على عزف الكمان . تجد أخبار هيامه بالموسيقى في كتاب « السندباد العصري » للدكتور حسين فوزي ، كان في اجتماعات أبناء المدرسة الحديثة بمثابة الشعلة التي تضيء لهم الطريق ، هو الذي يسوقنا سوقا لحضور حفلات الكونسير والباليه والمسرح الواقعة من أوروبا كما يحثنا في الوقت نفسه على حضور غدا والحان سيد درويش على مسارح القاهرة ، وكان حسن محمود من أوائل الذين انتبهوا للأصالة

والتجديد في عمل سيد درويش ، فأنجبه وأشاع فضله وروج له ، (من العجيب أنه تولى
غداة الاحتفال الأخير بذكرى وفاة سيد درويش) .

لا أدري حقا عدد القصص التي نشرها حسن محمود ، ولا أين ، ولكنني أذكر أنني
قرأت منها شيئا كثيرا ، ويبقى في ذاكرتي لمعان شديد وتأثر لا يمحوه الزمن لروايته
« الجدة الصغيرة » المنشورة في سلسلة (أفرا) أنها من روائع الأعمال الأدبية ، وضع
بها المثل الأعلى للأسلوب الذي لا تكتب القصة إلا به ، وعلمنا بها كيف ينبغي للقاص أن
لا يجهر ، بل يهمس ، أن لا يقرر بل يوحي ، أن لا يمسك بالتلابيب ، بل يسرق الدخول
من العين دون أن تدرى ، أن لا اغفر لنفسى - وهو صديقى - ولا اغفر للسادة النقاد ،
وهم المذللون بالتبعية والدراسة ، أعمال مؤلفاتهم لهذه الدرة الثمينة ، ومما يخلف من
عذاب ضميرى أنني اشتدت بها لكل من قائلنى من المشتغلين بالأدب .

وكان من حسن حظي أيضا أنه اتصل في مطلع شبابه بالدكتور طه حسين ، هو
رئيسه وأبوه الروحي ، عمل معه في مجله « الكاتب المصرى » فإذا شئت الحق فلابد أن
ترجع نصيبا كبيرا من فضل بلوغها مستواها الرفيع إلى جهود حسن محمود ، بذلك
كنايته في ستر ، بلا جلجلة ، وعمل مع طه حسين في جامعه القاهرة ، إذ كان مديرا
لمكتبتها ، وهناك أتبع نغز غير قليل من الشبان أن يعملوا تحت إشرافه ، فلم يكن لهم
رئيسا بل أخا كبيرا ، يرشدهم ويذكرى مواهبهم الناشئة ، ويحثهم على التعلم ويأخذ
بيدهم ، وضرب لهم أروع الأمثلة كيف يكون تصرف الفنان في حياته وعلاقاته بأهله .
ثم عمل أواخر أيامه بمؤسسه فرانكلين وأليه يرجع أيضا نصيب كبير من الفضل
في ظهور أعمال عديدة قيمة ، تولى مراجعة ترجمة الكثير منها ، بذل جهده هنا أيضا ،
بلا جلجلة وفي ستر .

لو أنك عرفته لأدركت على الفور من أول لقاء له أنه فنان ، الوداعة مجسمة ،
وصفا نفس ظاهرة ، وهيام شديد بالفن ، أنه لم يكن يرضى أن يعيش إلا من أجله .
وفي رحابه ، وأبعد شيء عن خاطره هو الابتعاد بهذا الفن . ولأدركت أيضا أنه مخلوق
بغير سلاح ، بغير دروع ، بلا شهوات تتعلق بالدنيا لم يتخذ له زوجا فلم يخلف ولدا ،
وعالجه وحدته باصطحاب أئمة الفن أيا كان عصرهم ونظر من اضطلع بمد عليهم ظله
كالأرواح ، منحته لهم يفوق بكثير منحهم له ، ولم أره قط غافيا أو عاتيا ، أو ناكرا
لصديق أو معروضا عنه ، الغياب عنه أدعى إلى مزيد من الود لا إلى التسيان ، هكذا كان
شعورى كلما قابلته بعد انقطاع طويل . وأصيب في أواخر أيامه بأمراض جنت على
ذاكرته فأصبح وإن أبصر طريقه يقاسد كالطفل ، ولا أستطيع أن أقول أنه ارتد إلى
الطفولة ، فإن براعة الطفولة لم تزايله طول حياته . إن حمل الحزن عليه نفر قليل ،
عرفوه منذ مطلع شبابه فإن حزنهم يكافئ حزن أمة باجمعها أصيبت بخسارة فادحة .

يحيى حقى

مؤلفاته :

- ١ - حياة ذروايل ' ١٩٤٣
- ٢ - تولستوى ' ١٩٤٧
- ٣ - أندريه مورو ' الكاتب المصرى ' ١٩٤٨
- ٤ - الجدة الصغيرة ' ١٩٥٢
- ٥ - دستوريسكى ' ١٩٥٦

مترجماته :

- ١ - أندوليسيا ' ديتى سميت
- ٢ - ريتشارد الثاني لشكسبير
- ٣ - حلم ليلة صيف لشكسبير

وقام بإرجاعه نحو من ثلاثين كتابا مترجما عن الإنجليزية
والفرنسية والإيطالية نجدها مذكورة له في دار الكتب .